

南京戏曲資料彙編

第五輯



南京戏曲资料汇编

第五辑

责任编辑 呼安泰

南京戏曲资料汇编

第五辑

《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》编辑室编
南 京

1990.12

南京戏曲资料汇编

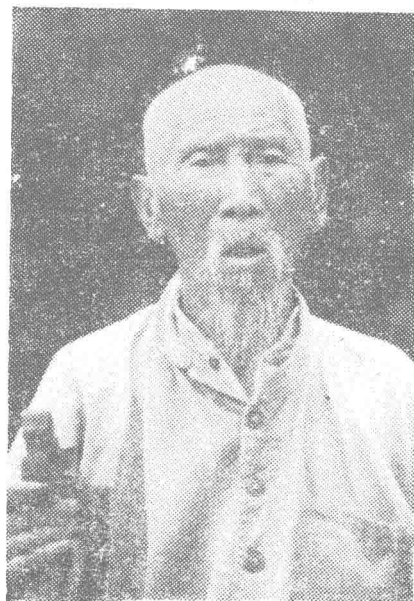
第 五 辑

本辑责任编辑 呼安泰

江宁县三合印刷厂承印

内部发行 版权所有 不准翻印

书号：(87)苏出准印第33号 成本费4.30元



孔祥银便装照



现存高淳高腔艺人合影。前
坐：孔祥银，后立左至右：孔令
彬、孔令行、徐敦本、徐敦彩。



孔祥银在演唱高淳高腔

娘娘》

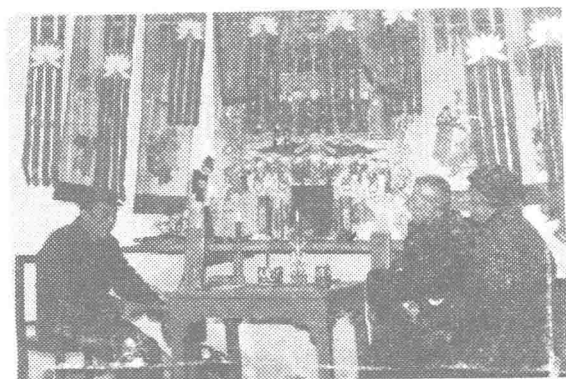
摄影：张建强

洪山戏七十九岁老艺人张柏林在《内坛》表演



洪山戏艺人在《内坛》演唱
《唐书》。左起：阮有江、杨从良、靳玉昆。

摄影：张建强



南京市戏曲志编辑室主任
戴文虎（左）采访洪山戏老艺
人阮有江（右）。

摄影：张建强





郑山尊便装照

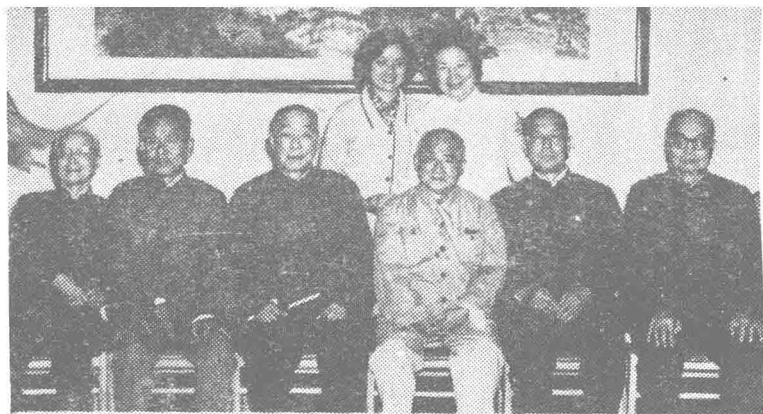


郑山尊在阅读“元曲”



上：1982年5月苏、浙、沪昆剧会演时，郑山尊（左一）与凤子（左二）、张继青（左三）合影留念。

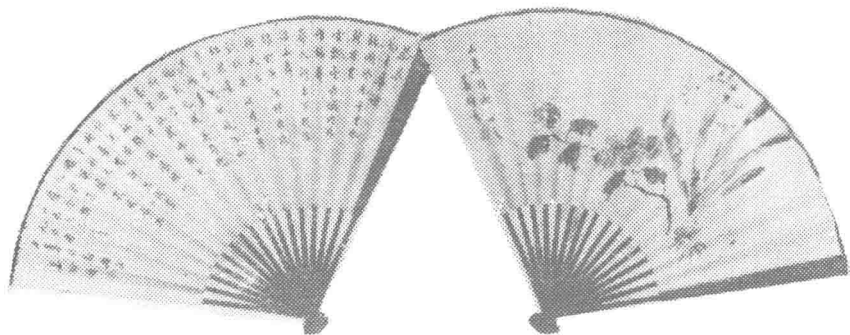
右：1984年5月，武中奇书黄宗江题赠郑山尊之挽联一副。



郑山尊与俞振飞等合影。前左起为郑山尊、周传瑛、俞振飞、沈传芷、吴雪、匡亚明；后左起为石小梅、李蔷华。

一九八三年
 鄭山尊同志辛江蘇省
 莫家園來京切切重逢
 舉杯話舊欣得補書
 賦此誌悼
 叔後重逢鬢已霜
 驚風血雨話前場
 同看新貌山河麗
 育化政綱萬象昌
 入彀清歌增逸興
 爛柯癡語警黃梁
 倏忽別成長別
 遙望金陵奠一觴
 一九八四年夏
 許姬傳敬挽
 時年八十有四

郑山尊同志逝世，许姬传赋诗志悼之手迹。



姜妙香为郑山尊书写之扇面。

撫曲聖子臨川公傲骨
瑤、不附庸子人心頭
續遠事皆先生說夢
中

鄭山尊于玉茗堂

一九八四年一月一日

郑山尊于玉茗堂为汤显祖纪念活动题诗手迹

目 录

高淳高腔及其考探	黄文虎 张国基	1
高淳高腔唱词	张国基 黄文虎 朱 喜 整理	22
高淳高腔曲牌	张国基 整理	41
洪山戏音乐初探	张国基	64
洪山内坛概述	黄文虎	75
金陵甌觥撝遗	呼安泰 辑述	88
《江南京剧风雨录》一选段	吕君樵	106
陈中凡教授在南京的戏曲活动	吴新雷	114
《三堂会审》展览演出追记	翁舜和	119
醉丽君艺踪追寻录	王 渊	122
兴化祿书	焦鸿举 焦鸿鼎	134
明清两代南京戏曲史曲补遗	于质彬	140
庐剧在南京	呼安泰	152
淮南大众剧团编演经过	陈 真忆述 陶和之采录	157
我在孙家班	陈盛侠 口述 张建强 整理	160
南京市中国佈景团	方之麒 整理	162
水牌勾沉	翁舜和	165
《南京戏曲志》编纂工作纪事	马惠飞	168
读者来信	石增祥	191

戏剧活动家郑山尊

编者按

郑山尊年表	王毅铭	196
郑山尊生平述略	王毅铭	199

郑山尊遗作辑选

论昆曲	232
读王国维《宋元戏曲考》的几条笔记	235
昆曲还须植根于苏州的建议	237
昆曲《英烈花》唱词	239
王季思教授复郑山尊的信	247
郑山尊同志遗事	吴白匋 248
好人郑山尊	沈西蒙 255
怀念郑山尊同志	钱 璎 259
郑老—我们艺人的知心朋友	醉丽君 263
南昆艺苑老园丁	张继青 265
追忆郑老蒙辱经过	金声伯 李清华 267
郑山尊同志二三事	杨小卿 269
忆郑老	胡锦涛 272
郑老与市滑稽戏剧团	汤慧声 顾春山 275
惠兰、含笑、哀思	梁 冰 277
可亲可敬的人	张棣华 280
襟怀坦白 毫无牵挂	石增祥 285
我记忆中的郑老	朱 喜 289
回忆一心为戏曲的郑山尊同志	于质彬 293
音容宛在 风范带存	周镜泉 296
挥泪忆山尊	蒋虹丁 299
忆江南最忆是山尊	邹 霆 305
百花园内护花人	陶 影 309
不该遗忘的小事	陶 影 321
郑山尊和他的戏曲活动	王染野 322
追忆老领导—郑山尊同志	张国基 335
援笔哭先生	张霞群 333
怀念郑山尊同志	王运洪 342
告读者	345

• 图片资料 •

高淳高腔及其考探

黄文虎 张国基

高淳高腔，本名高腔，也称为高腔戏，流行于江苏省高淳县，故取名为高淳高腔。过去没有任何关于高淳高腔的文字记载①，考察它的剧目和音乐，我们认为它属于早期南戏。

1957年高淳县文教科在挖掘戏曲传统剧目时，发现了这个已被湮没的剧种。组织老艺人徐家炳、徐家清、孔祥银口述记录了部分剧本，演唱了部分唱段。接着，江苏省戏曲学院（现江苏省戏剧学校的前身）又将三位老艺人请到南京，记录剧本和唱段，历时三四个月。可惜这些资料已全部遗失。仅在陆小秋、王锦琦同志那里保存了一些唱段曲谱。为编纂中国戏曲志而进行的调查中，几经寻觅，终于找到了上述三位老艺人中仅存的孔祥银，他已年届九旬，演唱说话都很困难。他的儿子孔令彬，侄子孔令行，以及徐家炳徐家清的儿子徐敦彩徐敦本，他们年龄为五十岁至六十岁之间，能唱少数唱段，算是高淳高腔的最后一代艺人。1988年5月中国戏曲志江苏卷南京分卷编辑室与高淳县戏曲志编写组共同采访了他们，并录了几段唱段。

（一）

高淳高腔在一百年以前，有春福和寿音两个戏班，艺人邢有学李先沛笪万福等，当年在群众中享有盛誉。近百年来，高淳高腔已不在舞台演出，只有坐唱，高淳人又称之为“坐堂戏”。每年在元宵节演出，或在娶亲时演，称为“送（洞）房戏”。唱戏不取酬金，只需主家设酒饭烟茶款待。到农村成立农业高级合

作社后，就完全停止了演唱。

高淳高腔艺人都以家族血缘关系传艺，父教子，兄传弟。上述徐孔二族，同住在高淳县漆桥乡跑马埂村。他们都是农民和小学教师，不是专业艺人。孔姓在高淳县是个大姓，1982年人口普查中统计，孔姓人口在万人以上。据清末高淳县志记载：南宋德祐年（1275）孔氏五十四世文昱公由北南下徙入溧水（当时尚无高淳县建制）县漆桥地区。孔祥银说，到他为止唱高腔已是第五代，再向上溯他也说不清楚了。

唱“坐堂戏”，演唱者一般为六人。角色行当分为：生、旦、净、末、丑、外、贴。如董永、苏秦、刘智远属生角；秦雪梅、七仙女属旦角；铁拐李属净角；院子属末角；巫婆属丑角；傅员外、苏秦父属外角；梅香属贴角。唱以生旦为主，各行当唱法有所不同。伴奏乐器都是打击乐，乐队为四至五人。

（二）

现在已经知道的高淳高腔的剧目：

《白兔记》：出猎（迂母）、回猎、磨房会。

《苏秦》：卖钗、当钗、唐二别妻、梳妆、封相（大团圆）。

（据说1957年时曾记录了全本）

《三元记》：飘白。

《跃鲤记》：芦亭会。

《织锦记》（《槐阴记》）：遇仙、上工、分别、送子。

《苏皇后鹦鹉记》：潘阁老庆寿、李夫人替皇娘。（未能保存唱段）

《古城记》：赐马、挑袍、五关、古城会。（未能保存唱段）②
《小八仙》

《戏文概论》将宋永嘉书会编撰的《白兔》，列为五本保持原来面目的宋元戏之一，《南词叙录·宋元旧篇》著录了元代刘唐卿改

编的《白兔记》。《戏文概论》认为《苏秦》是经明人修改过的宋元戏文，《南词叙录·宋元旧篇》中也有著录。《戏文概论》认为《苏皇后鹦鹉记》《古城记》可能是出自宋元人之手的余姚腔剧本。《跃鲤记》《南词叙录》著录为《姜诗得鲤》，《古典戏曲存目汇考》认为系明初陈黑斋所撰。《织锦记》（《槐阴记》）《古典戏曲存目汇考》著录为明代梨园顾觉宇撰。《南词叙录》与《今乐考证》均著录商辂《三元记》为明人之作。所以，这八本戏除《小八仙》尚须进一步查考外，其余七本，都是早期南戏剧本。由于现在只留下少部分唱词或仅有剧名，使我们难以与古本对照作出分析判断。但是，仅就全部剧目都是早期南戏，没有别的剧目这一点，也足以证明高淳高腔为早期南戏。

为了保存资料提供研究，将现存高淳高腔六个剧目唱词附印于后。

(三)

与所有的高腔一样，高淳高腔也是一唱众和，锣鼓节拍，无管弦伴奏的徒歌。当地群众有句俗话：“一声唱高腔，小茶壶吊腰上”。可见其费力，也说明其高亢嘹亮。高淳高腔音乐是曲牌联接兼以板式变化而构成。唱腔曲牌是其主要组成部分。

高淳高腔曲牌，现存 45 曲（包括目名的）

玉蓉芙	半天飞(一)	半天飞(二)	江头金桂
驻云飞	一封书(一)	驻马听	一封书(二)
夜行船	皂罗袍	一剪梅	黄莺儿(一)
驻云飞(二)	驻云飞(三)	半天飞(二)	七言诗
狮子序	下山虎	锁南枝	江头金桂(二)
滚绣球(一)	山坡羊	调笑令	御林春
四朝元	滚绣球(二)	半天飞(三)	佚名
点绛唇	马不行	傍妆台	步步娇(一)

黄莺儿(二)	黄莺儿(三)	红娘子	黄莺儿(四)
步步娇(二)	咏淡歌(一)	泣颜回	江头金桂(三)
皂罗袍(二)	黄莺儿(五)	黄莺儿(六)	降黄龙

一江风

以上曲牌与南曲曲牌同名者共十四种：

[玉芙蓉]	[江头金桂]	[驻云飞]	[一封书]
[皂罗袍]	[一剪梅]	[一江风]	[狮子序]
[下山虎]	[锁南枝]	[山坡羊]	[泣颜回]
[降黄龙]	[傍妆台]		

与北曲曲牌同名者，共二种：

[滚绣球]	[调笑令]
-------	-------

与南北曲曲牌皆同名者，共四种：

[驻马听]、[黄莺儿]、[点绛唇]、[步步娇]

尚未找到与南北曲曲牌同名者，共七种：

[四朝元]、[御林春]、[红娘子]、[半天飞]、[马不行]
[七言诗]、[咏淡歌]、[傍妆台]

所以，曲牌大多沿用南北曲曲牌名，而以南曲为多。曲牌较为明显地可归为二类：

[驻云飞]类有：[黄莺儿]、[半天飞]、[马不行]、[驻马听]

[江头金桂]类有：[四朝元]、[步步娇]、[滚绣球]。

其他曲牌在曲调上虽也有共同点，但数量少，或属单支，难以归类。在运用上，一折戏可用多支曲牌，多采用风格接近者相联，较为灵活自由，没有严格的规定。也有一折戏仅用一支曲牌反复演唱的。

高淳高腔剧本是早期南戏剧本，唱腔曲牌采用南北曲曲牌，用南北曲曲牌填词，只是大体上按原曲牌的句数字数，格律基本上与南北曲不合，是南北曲曲牌的“改调歌之”。

高淳高腔曲牌的句式灵活多样，体式自由，但仍保持长短句格式，非常口语化通俗化，易为群众接受。

下面举一些唱段与正体词格加以对照。

[玉芙蓉]字数定格一般为五、五、九、七、七、三、五、十（八句）。

高淳高腔的[玉芙蓉]有两曲，其字数不同于《九宫大成》所载。一曲为七、六、五、六、七、九、七、（重五）、（六句）另一曲为七、六、五、六、七、九、七、（重五）、（七句）。这两曲的字句也不相同，各句中多用衬字，但去掉衬字仍不一样，句数也少于空格。

[调笑令]按《太和正音谱》载字数空格为二、三、八、七、七七（六句）。《辞海》载字句格律与词牌三十八字体相近。

高淳高腔曲牌曲调由 1 2 3 5 6 五声构成，旋律进行以级为主，很少用大跳，如《槐阴记》中七仙女唱的一曲[玉芙蓉]：

$\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}} | \underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} | \underline{5} | \underline{5} |$ $\dot{1} | \underline{\dot{1} \dot{5}} | \overset{\text{六度}}{\dot{3}} | \dot{3} |$ $\underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} | \underline{5} |$ $\underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} | \underline{5 \dot{5}} | \underline{5 \dot{6}} | \underline{\dot{6} \dot{5} \dot{3}} |$
 天宮仙子 迢迢地 降下地 凡世

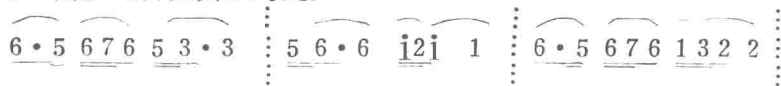
$\underline{2 \cdot \dot{1}} | \underline{\dot{6}} |$ $\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}} | \underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} |$ $\underline{5} | \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}} |$ $\underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} |$ $\underline{5 \cdot \dot{1} \dot{6} \dot{1}} | \underline{5} |$
 拾了玉帝旨 要与孝子成婚配

$\underline{\dot{1} \cdot \dot{1}} | \underline{\dot{1} \dot{5}} |$ $\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{5} \dot{3}} | \underline{\dot{6} \dot{3}} | \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}} |$ $\underline{\dot{6} \cdot \dot{1}} ||$ $\underline{5 \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{5}} |$ $\underline{\dot{1} \dot{1}} | \underline{\dot{1} \dot{5}} |$
 今乃是佳期 不觉来到槐荫地 站立槐

$\underline{\dot{6} \dot{1} \dot{5} \dot{3}} | \underline{\dot{6}} | \underline{\dot{3}} | \underline{\dot{3}} |$
 荫地

这段唱腔里，旋律除级进外，三四度小跳用的很多，大跳只出现了一次，也只是一个小六度。至于六度以上的大跳几乎没有。切分节奏较突出。

有的曲牌里旋律使用了“7”音。如《卖钗》中苏秦（生）唱的一曲〔一剪梅〕头二句是：



富 贵 穷 通 各 有 时 自 叹 钱 两

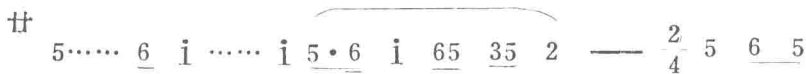


不 成 文

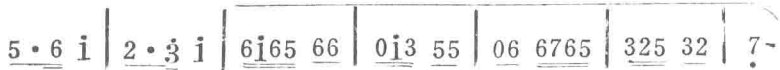
在两句唱腔中“7”音出现两次，但都是经过音。至于“4”音各曲中均未出现过。

高淳高腔的调式以角调式最多，如〔驻云飞〕、〔一江风〕、〔黄莺儿〕等近二十支。羽调式的有〔傍妆台〕。徵调式的有〔下山虎〕，宫调式的有〔滚绣球〕。终止在商音的没有。另外有的曲牌有不同的终止音，如〔步步娇〕本为宫调式，但也可终止在羽音或角音。

有的曲牌的旋律中使用偏音“7”，使旋律出现暂转调。如《回猎》中咬脐郎（生）唱的〔步步娇〕，其头两句：



听 云 把 肝 肠 裂 碎 不 由 人



珠 泪 满 腮

这里出现了两次7音，特别是第二次7音，时值相当长。但是，并没有因此而成为六声音阶，而是造成移宫离调，使旋律转入下

属调上。

节拍有散板、流水板（ $\frac{1}{4}$ 拍子）和一眼板（ $\frac{2}{4}$ 拍子）三种。

流水板和一眼板又有快慢之分。属于散板的曲牌不多，仅两三支，主要用于一曲牌的起句。唱句为先字后腔，句子长短不一，唱腔字多腔少，节拍紧凑，以一字一音居多。节奏型有

$\underline{\times \times} \cdot \underline{\times \times \times} \cdot \underline{\times \times \times \times} \cdot \underline{0 \times \times \times} \cdot \underline{\times} \times \underline{\times} \cdot \overset{\frown}{\underline{\times}} \times$

等多种，唱时重复，变换使用，字数逐渐减少，最后进入旋律性很强的拖腔。

高淳高腔不用管弦乐伴奏，采用小锣小鼓和帮腔。各种曲牌基本上由帮腔句滚唱句和垛子句等构成乐句。所谓帮腔句即须帮腔的乐句，滚唱句即无须帮唱的乐句。帮腔有多种方法：（1）只帮末一字或末一词；（2）多帮半句；（3）一一句，乐句较长；（4）帮重句，多为唱段最后一句，重复时帮唱。

帮腔部分也有使用有声无义的哎、呀、啊之类的衬词和山歌风味，有很浓的下滑音，形成了独特风格。

（1） 6 $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（2） 5 | 6 $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（3） 6 $\frac{5}{\underline{\quad}} 6$ $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（4） i 5 | 6 $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（5） 3 2 $\frac{1}{\underline{\quad}} 6$ —

（6） 6 ——— $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（7） 3 5 | 6 $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

（8） i ——— 5 6 | $\frac{5}{\underline{\quad}} 3$ —

这是常见的几种腔型，无论腔长腔短，最后都用下滑音。它的节奏规正平稳。

高淳高腔的舞台语言，以高淳方言为基础，以高淳的七声语言调值与中州韵相结合而形成。调值是：阴平55、阳平22、上声33、阴去34、阳去24、阴入2、阳入13。在演唱上男角色用真声女角色由男扮，用假声。通常以尺字调（1 = C）为主，并作上下五度的旋律变化。

（四）

高淳高腔的唱中，经常有三、四、五、六、七等字数不同的垛句。特别是在展开的段落，为了强调渲染，善用一连串字数大体相等的排比句，称“垛子句”。字句的多少是根据剧情需要，字数句数都没有大的限制，灵活多样。有时还把两种字数不同的句交替连接起来，如四字句和六字句的交替运用。

唱词中的垛子句，在结构上好似一环扣一环，前后贯串，非常紧凑。在唱腔处理上也是适应这种表现特点。各个垛句的节奏安排是按各句字数处理成不同的节奏型。旋律线的进行，一般多采用重复或变化重复，有的采用自由模进的手法。虽然句幅加长，唱腔仍是一个乐句。这种加垛的腔句，字多腔少，富于叙述性。节奏性强，具有推动力。在唱腔中起调节节奏的作用，增强唱腔的戏剧性。

运用字句重复的方法，在各种高腔曲牌中都有，尤其是开头和结尾的重唱。高淳高腔也是这样。有的曲牌已成定格。如〔下山虎〕是开头句重唱，曲调的节奏加以变化：

i 5 5 6 | i 5 5 | 6

安人 忍耐 安人 忍耐

尾句的重复较多。如〔驻云飞〕、〔皂罗袍〕、〔点绛唇〕、〔驻马听〕〔半天飞〕、〔一封书〕、〔江头金桂〕、〔红娘子〕、〔黄莺儿〕等，处理大体有三种：

(1) 迟一拍旋律变化重复尾句。如〔黄莺儿〕

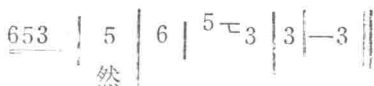


怎不叫人哭啼啼 怎不叫人哭啼啼

(2) 顶板接唱旋律变化重复尾句，如〔皂罗袍〕

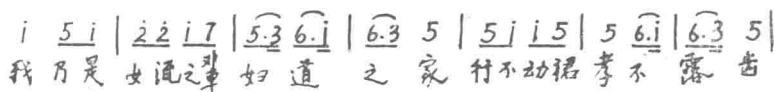


那时苏家泰自然 那时苏家泰自然

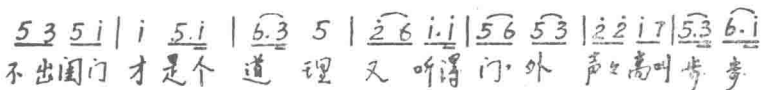


高淳高腔的唱腔形态是字多腔少，基本上是一字一音，用二三音的数量不多。例如：《唐二别妻》中唐妻唱的一曲〔滚绣球〕

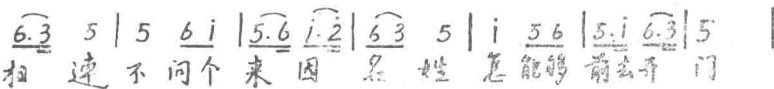
滚 绣 球



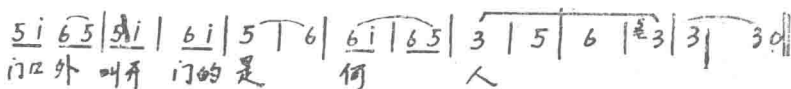
我乃是风流之辈 妇道之家 村不劝君 孝不露齿



不出国门才是个道理 又听得门外 声声高叫步步



相 速不问个来因 名姓 怎能够前出开 门



门口外叫开 门的是 何 人

12

现存二十多支曲牌，其唱腔基本上也是一字一音，少数有三四音。但在各句的末字，尤其是完整句的末字，用音较多，旋律性强。少者也有二音，多者十多音。例如〔江头金桂〕一曲开头一句：

$\dot{2} \quad \dot{1} \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{5} \dot{6} \dot{1} \quad \dot{6} \dot{5} \quad \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \quad \dot{2} \quad \text{——}$

红 颜 薄 命

高淳高腔曲牌曲调属民歌体裁——山歌，是一种抒情小曲性质。唱词常带有即兴性。它的音乐节奏一般较为自由，音调比较稳长，常多用自由延长音。

许多曲牌在曲首加上呼唤性衬词衬句（一般用语气词或称谓词），它既能抒发感情，又具有山歌的特点。如《芦亭会》中王氏唱的〔味淡歌〕：

$6 \quad \text{——} \quad 6 \cdot \dot{1} \quad 5 \quad \text{——} \quad \dot{1} \quad 6 \quad 6 \cdot \dot{1} \quad 5 \quad 5 \quad 6 \quad \underline{\underline{5}} \quad 3 \quad \text{——}$

暖

羞

郎

这种两首呼唤性衬词衬句，在一些曲牌中有的发展成为具有引子性质的段式结构。曲首引子的运用，增强了曲牌的表现力。如〔步步娇〕等曲牌即是。

自由延长音的运用，常常表现出一种奔放高亢的情绪，尤其是句尾帮腔句中自然延长的滑音，是它特有的用法。如：

$(1) \quad 6 \cdot \underline{\underline{5}} \quad 3 \quad \text{——} \quad (2) \quad 6 \quad \underline{\underline{5}} \quad 3 \quad \text{——}$

自由延长音的运用，既从自然语言语调和表达情绪的需要出发，又符合曲牌本身的结构规律。现以句式为例，按语调的自然趋势，在语气的停顿处作音乐上的延长。这种用法，在语气上起引伸加强的作用，给人以情意深长的感觉。下例是用于句式的两个腔节的末尾：

$\dot{1} \dot{1} \quad \dot{5} \dot{6} \dot{1} \quad \dot{6} \dot{5} \dot{3} \quad 3 \quad \text{——} \quad 0 \dot{5} \dot{3} \quad \dot{1} \dot{1} \quad 5 \quad \dot{6} \dot{1} \quad 5 \dot{3} \quad | \quad 6 \quad \underline{\underline{5}} \quad 3 \quad \text{——}$
此去 秦邦 倒有 三千 七百里 路 程

用于一句唱词末尾帮腔句的最多。

有些曲牌其中有的唱句加垛，快速进行的短音和乐句末尾的自由延长音形成鲜明对比，一张一弛，听起来又非常均衡。

垛子句的一个突出特点，是在七字句唱词的前四字后三字之间，加入一连串的衬词作为补充描写和形容，并使乐句中部得到扩充。连续出现短时值的音，近似朗诵音调，使节奏显得新鲜活跃，大大增加唱腔情绪的生动性。

高淳高腔唱腔丰富，具有本地山歌的风格色彩和特点——明快、秀丽、柔和，音域不宽，极少使用大跳音程，节奏规正，旋律进行平稳，词曲结合多为一字对一音，少用拖腔。

高淳高腔曲牌中间，交杂着念白。如《芦亭会》中王氏唱的一曲〔泣颜回〕，中间不仅有王氏的夹白，还有姜诗的夹白，形成一种有唱有说的形式，即“杂白混唱”。明代曾有人说它是余姚腔的一个特点。《相当然》传奇卷首茧室主人在“成书杂记”中形容余姚腔是“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言，老余姚虽有特色，不足齿也”。高淳为余姚腔流行地区，所以高腔中有余姚腔中这种“杂白混唱”这一特点。

高淳高腔中有〔七言诗〕曲牌，但与青阳腔的滚调不同，它是以“五七言诗当曲子唱”的形式。高淳高腔中仅有“杂白”而无“滚调”。所以它不同于“青阳”而相同于“余姚”。

从现存的高淳高腔中可以看到具有下述特点：（1）唱腔旋律较平直，多口语化，音乐性不太强，长于叙述；（2）唱腔为先字后腔，叙述性与抒情性相结合，是高腔音乐“腔”、“滚”交替的独特手法；（3）采用南北曲曲牌名称，实质上已是当地民间歌调的“随心入腔”，是南北曲的“改调歌之”。总之，它的唱腔音乐古朴，反映出早期南戏唱腔音乐面貌。

(五)

为了对高淳腔高作进一步的说明，现将它与有关高腔作一些比较。

首先是与高淳阳腔作比较。高淳阳腔是高淳地区产生的另一个剧种，它用高腔演唱，不过它只演目连戏，所以称为高淳阳腔目连戏。两种高腔均为曲牌体，曲牌名都采用南北曲曲牌名。都用锣鼓助节和帮腔，都为五声音阶，级进为主，都用乡音土语。尤其是有的帮腔句音调几乎相同，如同名曲牌〔驻云飞〕、〔黄莺儿〕、〔半天飞〕等。下面将两个剧种同名曲牌〔驻云飞〕进行对照：

(高淳阳腔)

驻 云 飞

\sharp $\underline{2.3}$ $\dot{1}$ $\dot{1}^{\sharp}2$ $\underline{3.5}$ $\underline{3\dot{1}}$ $\underline{05}$ $\bar{6}$ $\underline{2.6}$ $\underline{15}$ $\underline{6.5}$ 3
 自 古 为 (呢) 人

$\frac{2}{4}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\underline{6.1}$ 5 | 6 — | $\underline{15}$ $\underline{6.5}$ 3
 一 年 之 计 在 於 春

$\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\underline{11}$ $\underline{65}$ | $\underline{15}$ $\underline{26}$ $\underline{53}$ | 5 6 | $\dot{1}$ $\underline{63}$ |
 桑 叶 枝 咂 头 嫩 蚕 娘 多 (呢)

5 $\underline{16}$ | $\dot{1}$ $\underline{55}$ | $\underline{51}$ $\underline{16}$ | $\underline{66}$ $\underline{61}$ | $\underline{65}$ 5 | $\underline{56}$ $\underline{56}$ |
 剪 烦 自家 不 成 (呢)

$\underline{15}$ $\underline{65}$ 3 | 6 $\underline{21}$ | $\dot{1}$ $\underline{16}$ | $\underline{56}$ $\underline{26}$ | $\underline{61}$ $\underline{15}$ |
 人 不 成 人 要 消

$\dot{5}$ $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{5} 3}}$ | $\dot{1} \underline{\underline{\dot{6}}}$ $\dot{1}$ | $\dot{1} \underline{\underline{\dot{6}}}$ $\dot{1}$ | $\dot{1} \underline{\underline{\dot{6} \dot{3} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{6} \dot{5}}}$ |
 静 纺 绩 纱 蓐 妇人家又

$\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{6} \dot{2} \dot{1}}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\underline{\dot{5} \dot{6}. \dot{5} 3}}$ | $\dot{1} \underline{\underline{\dot{2}}}$ $\dot{1} \underline{\underline{\dot{2}}}$ | $\dot{1} \underline{\underline{\dot{2}}}$ $\dot{3} \dot{1}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ $\dot{1}$ |
 根 本 大 符 在 大 小 符

3 $\underline{\underline{\dot{5}}}$ | $\dot{5}$ $\dot{1}$ | $\underline{\underline{\dot{6} \dot{5} \dot{3}}}$ | $\dot{5}$ - | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{6}. \dot{5} 3}}$ ||
 勑 大 符 在 天 小 符 勑

(高淳高腔)

$\frac{1}{4}$

驻云飞

$\dot{1} \dot{2}$ $\dot{1}$ $\underline{\underline{\dot{5} \dot{6}}}$ $\dot{1} \dot{1}$ - | $\underline{\underline{\dot{2}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{1}}}$ | $\dot{1}$ | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{3}}}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ |
 夫出难 忘 思念我夫 往秦 邦

$\underline{\underline{\dot{2}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{6}}}$ | $\dot{1}$ | $\underline{\underline{\dot{5}}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | 0 | $\underline{\underline{\dot{2}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{6}}}$ |
 要去登金 榜 你把家底 思叹有

$\underline{\underline{\dot{5}. \dot{3}}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{5}}}$ | $\dot{3}$ | $\dot{5}$ |
 钱 粮 有钱 粮 读文 章

$\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | 0 | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6} \dot{3} \dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{5}}}$ | $\dot{3}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ |
 读文 章 门 墙

$\dot{3}$ | 0 | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{2}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1} \dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{6}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}. \dot{3}}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ |
 若得成名 一步表 彰

$\dot{3}$ | $\underline{\underline{\dot{2}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{2}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5} \dot{5}}}$ | $\underline{\underline{\dot{5}. \dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{5}}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ |
 大呼你 但顾身家 返故乡 但 顾身家 返 故乡

$\dot{6}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | 0 |

这两曲〔驻云飞〕所表现的内容——人物和情绪是不同的。因而在音乐处理上也有所不同。最突出的地方是：高腔基本上是一字一音，二三音的很少；而阳腔却有不少地方是一字多音。从结构形式上看，唱词基本上都是正格，腔格有所不同。由于唱腔各字用音不同，再句幅上高腔较阳腔为短。两曲开头的散板，阳腔是腔字结合，用字繁多，旋律起伏；高腔句幅很短，只有末一字有很短拖腔。正曲阳腔3 7板，高腔仅有2 8板。两曲虽都是五声音阶，高腔的旋律平直，阳腔则较曲折，各句落音也不同。帮腔音调虽同，但节奏处理两样。

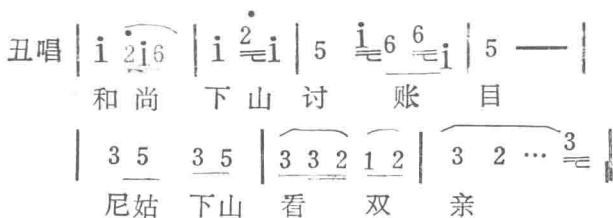
〔夜行船〕 字句格律均与同名词牌半阙同。词牌为五十六字，曲牌即为廿八字。高淳高腔，高淳阳腔都有此曲牌。高淳阳腔目连戏中有几处唱此曲。如《劝善》中老尼教导刘氏青提诵经，万事行善的一段。

夜 行 船

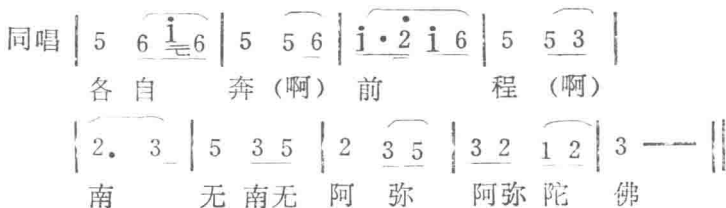
3	5 3		5	$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$		5	$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$		$\dot{1}$	5		$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$.	5 3				
佛 在 灵 山 塔 上 头 南 无																			
	3	5		3	5		$\underline{\underline{3 \cdot 2}}$	$\underline{\underline{1}}$	$\underline{\underline{2}}$		3	2		$\underline{\underline{2}}$		}		
世 人 都 向 外 边 求																			
$\underline{\underline{5}}$	$\underline{\underline{3}}$	$\underline{\underline{5}}$	$\underline{\underline{3}}$		$\dot{1}$	$\dot{1}$		5	$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$	$\underline{\underline{6\dot{1}}_6}$		5	.	6.	5	3		
人 人 有 个 灵 山 塔																			
	6	6		$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$	6	6		5.	6		$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$.	2	$\underline{\underline{\dot{1}}_6}$	6		5	5	3
好 象 灵 山 塔 上 修																			
	$\underline{\underline{2}}$.	3		5	3	5		$\underline{\underline{2 \cdot 3}}$	5		3	2	$\underline{\underline{1}}$	2		3	—	
南 无 南 无 阿 弥 阿 弥 陀 佛																			

又如《相会》中尼姑和和尚唱的一曲。

夜 行 船



(白) 相逢不下马, 请了……………

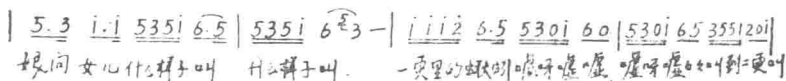
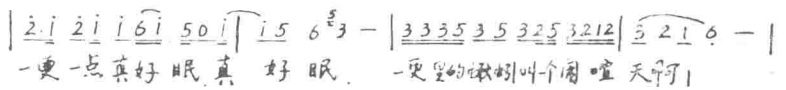


上面两例, 唱词均为四句, 廿八个字, 例二第三句改白, 故唱腔为三句。由于都是僧、尼角色, 故在一句和四句后都用梵音的衬腔。例情绪虔诚、静稳。例二则较为活泼, 第二句把节奏紧缩、句幅缩短、装饰音也较多。

下面看一下高腔戏中的一曲〔夜行船〕。

4 夜 行 船

(《槐荫记》中众仙女织锦时齐唱)



$\overline{1} \ 5 \ 6 \cdot \overline{5} \ 0 \overline{1} \ 5 | \overline{5} \ 3 \ 5 \overline{1} \ 6 \ \dot{3} - | \overline{3} \ 5 \ 6 \ 3 \ 5 \ 6 \ 3 \ 2 \overline{1} \ 2 \overline{1} \ 6 - 0 |$
 的伤心叫的泪淋 相思烦恼一家泪淋 哩

$| \ 5 \ 5 \ 6 \ 1 \ 0 \ 1 \ 5 | \overline{5} \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 1 \ 6 | \overline{5} \ 0 \ 5 \ 3 \ 1 \ 1 \ 5 \ 6 \overline{1} \ \dot{3} - . 0 |$

铜锣真催花鼓 抛宣叫的伤心泪淋 叫的伤心泪淋

$| \overline{1} \ 1 \ 1 \ 2 \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \ 0 | \overline{1} \ 1 \ 1 \ 2 \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \ 0 | \overline{1} \ 1 \ 1 \ 2 \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \ 0 | \overline{1} \ 1 \ 1 \ 2 \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \ 0 |$

三更里的金鸡哥呀哥 三更里的金鸡哥呀哥 三更里的金鸡哥呀哥 三更里的金鸡哥呀哥

$| \overline{1} \ 1 \ 1 \ 2 \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \ 0 | \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \cdot \overline{5} | \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \cdot \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \cdot \overline{5} | \overline{5} \ 3 \ 0 \overline{1} \ 6 \cdot \overline{5}$

三更里的金鸡哥呀哥 哩呀哩 哩呀哩 哩呀哩 哩呀哩 哩呀哩 哩呀哩 哩呀哩

$\overline{3} \ 5 \overline{1} \ 2 \ 0 \overline{1} | \overline{1} \ 5 \ 6 \cdot \overline{5} \ 0 \overline{1} \ 5 | \overline{5} \ 3 \ 5 \overline{1} \ 6 \ \dot{3} - | \overline{3} \ 5 \ 6 \ 3 \ 5 \ 6 \ 3 \ 2 \overline{1} \ 2 \overline{1} \ 6 - 0$

叫到天明叫的伤心叫的泪淋 相思烦恼一家泪淋 哩!

$| \ 5 \ 5 \ 6 \ 1 \ 0 \ 1 \ 5 | \overline{5} \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 1 \ 6 | \overline{5} \ 0 \ 5 \ 3 \ 1 \ 1 \ 5 \ 6 \overline{1} \ \dot{3} - . 0 ||$

铜锣真催花鼓 抛宣叫的伤心泪淋 叫的伤心泪淋

$\frac{1}{4}$

五更织绢调

(引自黄梅戏《天仙配》旦角齐唱)

$| \ 6 \ 5 | 6 \cdot | 6 \ 5 | 6 \ 5 | 3 \cdot | \overline{1} \ 5 | 6 \cdot | 6 \ 0 | 3 \ 2 | 3 \ 5 |$
 一更一点正好眠 正! 好眠 一更 蚊虫

$| \ 6 \cdot \overline{6} \ 5 | 6 | \overline{1} \ 1 \ 6 \ 5 | 6 \ 5 | 3 \ 3 \ 3 \ 5 | 6 \cdot \overline{5} | 2 \ 3 \ 3 \ 5 | 6 \ 0 |$
 叫了一更天 蚊虫我的哥 你在那厢 呼 我在这厢 呼

$| \ 3 \ 3 \ 3 \ 5 | 6 \ 5 | 3 \ 3 \ 3 \ 5 | 6 \ 5 | \overline{1} \ 5 | 6 \ 5 | 6 \ 6 \ 6 \ 5 | 6 \ 0 | 6 \cdot \overline{5} |$
 叫得奴家伤心 听得奴家痛心 伤心 猜心 越叫越伤心 娘问

$| \ 6 \ 5 | 6 \ 6 \ 5 | 6 \cdot | 0 \ 5 \ 5 | 6 \cdot \overline{1} \ 6 \ 5 | 6 | \overline{1} \ 3 \ 5 | 6 \ 5 | \overline{1} \ 3 \ 5 | 6 \cdot \overline{5} |$
 女儿叫么子 叫什 么子 叫 老妈 睡醒 许多的罗嗦

$| \ 3 \ 3 \ 5 | 6 \ 5 | 3 \ 3 \ 5 | 6 \ 5 | 3 \ 3 \ 3 \cdot | 2 |$
 许多的罗嗦 一更 蚊虫 叫了一更天

〔夜行船〕这支曲牌在高腔和阳腔中运用有所不同。阳腔的词仍保持28字，分作四个七字句，高腔的词字有了较大的变化从字句来看，它仍保持着七字句的基本格律，但是增加了不少衬字，而且篇幅拉长。它是承用了流传广泛的传统民歌以闹五更更鼓为序引的分节歌写法，很符合群众的欣赏习惯。在音乐方面，它们以同一主腔而有了不同的应用，故而有所变化。

阳腔…… | 3 5 | 3 5 | 3·2 12 | 3 2 … 2 1

高腔…… | 3335 35 | 325 3212 | 3 2 1 6 —

两者对照可以看出，高腔的主腔是在阳腔的基础上加花，尾腔旋律有所伸展，另外上句的帮腔句也是相同的，只是在节奏处理上稍差异。阳腔的形态是5 6 · 5 3, ——— 高腔则是后半拍起唱，5 6 5 3 ———。曲式结构均为上下对乘句式。但高腔的曲式结构扩展了，在上下句间加入了几个并列的叠句，音调是上句的材料予以反复。

以上比较说明：两种“高腔”流行于同一地区，其唱腔音乐必然互有吸收，互有影响。但他们毕竟是两种声腔，正如当地群众说的：“高腔是高腔，阳腔是阳腔，两回事。”

用以上两支曲牌与民歌〔五更织绢调〕相比较，可以看出它们之间在调式、曲式、节奏、节拍等多方面的结构，都很相似。但是，富有特性的节奏型 × × × × × 在衍变过程中，改变了民歌中比较单纯，结构上缺乏对比性部分，使高腔曲调更有鲜明的层次，进行流畅，情绪饱满，气氛热烈而有活力，而结构的扩充增强了表现力。

仍以〔驻云飞〕曲牌为例，再与弋阳腔青阳腔相比较。可以看出青阳腔〔驻云飞〕是由弋阳腔演变而来，作为一个独立声腔自然有了新的发展，特别有各句落音发生了变化，形成了自己的特点。但是仍然保持着弋阳腔的规格，说明他们之间的密切的

“血缘”关系。与高淳高腔比较。弋阳腔，板式相同，但各句落音都不同。弋阳腔各句尾多有拖腔，在唱腔节奏板式等方面的不同处理，形成了两种声腔各自不同的风格。青阳腔，它的唱腔旋律虽然也是五声音阶。但是不高象高淳高腔采用级进，而是善用大跳，旋律起伏跌宕。两曲牌有的帮腔句非常接近，说明他们之间有一定的关系。这主要是指有的乐句终止音下滑，造成旋律的伸展，如“6”伸展至“6·5 3 —”，“2”伸展至

“2·1 6”，“5”下滑至“3”。这种音型在高淳高腔里比较简单，没有什么变化。而在青阳腔里，用反复变化的手法将其扩展，这说明高淳高腔与青阳弋阳两腔之间，虽有相互影响的关系，但高淳高腔并非源于弋阳诸腔。

(弋阳腔)

驻云飞

(引自《珍珠记》)

4 | 6i | 6 | i6 | i | 2 | 2 | 2 | 5i | i3 | 6 | 5i | 56 |
见物伤 情 怎不教 人 怎不教人

63 | 23 | 5 | 2i | 6i | 23 | 2i | 6 | 55 | 53 | 3i | 2 |
泪 泪

56 | 53 | 5 | 5 | 5 | i5 | 6 | 5i | i5 | 6 | 05 | 56 |
淋 教 我 惊疑 不定 我真

56 | 3 | 65 | 35 | 2 | 5 | 56 | 56 | 52 | 26 | 5 | 6 |
为何无 音讯 哎 负心 滋味果是 真

6 | 6 | 5 | 5 | 3 | 2i | i | 2 | 2 | 2 | 56 | 53 |
事 难 明 真珠金

2 | 5 | 6i | 23 | 35 | 6 | 6 | 2 | 2 | 06 | 65 | 6 |
合 不 差 毫 分 正 是 难 理 难

6i | 65 | 53 | 5 | 5 | 5 | 5 ||
分 浊 与 清

(青阳腔)

马云飞
(引自《宝剑记》)

$\frac{2}{4}$

②短勾

家政 贤良无故前来道短

长-----不顾模样现出歹

②中勾

形状依势乱网-----

常-----你不思量-----

②短勾

在义难容律法难轻

②短勾

放----- (对白) 谁知你受害

心肠-----

浙江新昌调腔帮腔句尾音，也有极为明显的下滑音。如：

(1) 5 6 5 | 5 3 | 3 - |

(2) i2i 6i | 5 • 3 |

(3) 2 — | 2 $\underline{1}$ 6

(4) $\underline{1}$ 6 | 6 — | 6 $\underline{5}$ 3 |

这种下滑音，当地俗称“棹腔”，其帮腔句音调和落音与高淳高腔高淳阳腔基本相同。但其节奏型和节拍，则更与高腔接近。三者对照，在音乐材料上也有相同之处，有同出一源而异流的痕迹。他们与弋阳腔系统诸高腔是不相同的。有人认为调腔尚保留余姚腔的遗留因素，那么高淳高腔也可为进一步研究余姚腔提供一种珍贵孑遗。

(六)

在高淳一地产生并保留了两个早期南戏剧种——高淳高腔与高淳阳腔目连戏，决非偶然。有这一地区独特的条件和原因。

现处于江苏西南隅交通相对闭塞的高淳县，曾是浙江、太湖地区和安徽南部等地通向南京的交通中心。《明通鉴》卷十载：朱元璋认为：“两浙赋税漕运京师，岁费浩繁。一自浙河至丹阳，舍舟登陆，转输甚难；一自大江溯流而上，风涛之险，复溺者甚多”。“今欲自畿甸近地凿河流以通于浙，俾输者不劳，商旅获便”。这个可凿河流以通浙的畿甸近地就是现在的高淳县东坝镇。清代《江宁府志》载：“明兴，高皇帝室鼎金陵，以苏浙粮运自东坝入可避江险。洪武二十五年，复浚胥溪河，建石闸启闭，命曰广通镇，设巡司、税课司、茶引所，当是时湖流易泄，湖中复开河一道，而尚阻溧水胭脂岗，乃命崇山侯凿山通道，引湖水会秦淮入于江，于是苏浙经东坝直达金陵为运道”。实际上不仅苏浙，而且也是皖南地区入金陵的运道。水阳江发源于宁国山区，流经宣城。高淳与皖另一主要河流青弋江汇合后由芜湖入长江。所以水阳青弋两汉的船舶可至东坝。需要说明的是：胥河相传为伍子胥所开凿，明初只是复浚而已。所以它早已成为浙汉、

太湖流域与皖南地区的水上通道，只是在明代以前不能直达金陵而已。所以从交通条件看，早期南戏传入高淳是很便利的。特别是“出于会稽”的余姚腔传入高淳，决不是如人们所想象的从太平池州流传而来。恰恰相反，余姚腔是经过高淳而传入太平和池州。余姚腔“也可能由常、润溯长江而上移辗流传”到太、池之说，是按今天的交通情况而析得出的“可能由新安江流过去”也不如由高淳流过去更为便捷。

作为水上交通枢纽的东坝，必然带来商业经济的繁荣。《朱元璋系年要录》载：“洪武二十七年二月庚辰（1394年3月21日），置溧水东坝③税课司、批验引所、巡检司各一所，以近东坝，商贾辐辏，故有是举。”随着商业经济的发达，戏曲演出活动也频繁起来。众多商贾结为行帮，各行帮站相邀班演戏，从东坝古戏楼的建造情况可以看出来。位于胥河北岸的东坝东岳庙戏楼，建于明隆隆庆二年（1583），清光绪三十一年毁于火灾。后由金陵帮、徽州帮、金斗帮、旌德帮和本地帮集资重建，至今尚存，为省级文物保护单位。东坝另存一降福殿戏楼，规模也很可观。东坝，戏曲活动，一直持续到解放前后都很兴旺。

随着现代交通的发展，长江航运与铁路公路交通，取代了昔日的河湖舟楫，高淳从通达开放转为闭塞，少于外界接触，又使古老剧种得以较多的保持原貌。

综上所述，就是古老的声腔剧种得以在高淳流传和保存的特殊条件和原因。

注：①《中国戏曲通史》中册中，曾提及高淳高腔名称。未作说明，中国戏曲志江苏卷南京分卷续辑室曾于1987、1988年两次挂号函寄编者，请教有关高淳高腔情况，未获答复。

②未能保存唱段的剧目名称，均从当时《文化新闻》报导中得来。

③明中叶始有高淳县建制，在这以前都属溧水县。

高 淳 高 腔 唱 词

说明：

1、这里刊登的高淳高腔唱词，系根据60年代初期，老艺人演唱的记录稿整理。另外，作为附录，保存在超轮僧手抄的高淳阳腔目连戏的《槐荫·认子》折，一并在这里发表。

2、因无其他资料可供校订，原记录稿上的错讹字，一仍其旧。模糊不清无法辨认之字，用□表明；没记录的说白，用（白……）标之。从文意觉得应改之字，用（）号放在原字后。至于有些唱词无法理解，目前只能仍之。

3、说白标明，紧接说白的唱词，另加（唱）表明。

4、高淳高腔历史悠久，与南戏关系密切，我们在注中写出同类题材的元、明时戏文、传奇名目，并就我们所知，介绍一些古老剧种尚能演出的剧名，供同行们研究参考。挂一漏万，在所难免，祈请指正。

整理者 张国基
黄文虎
朱 喜

《飘白》唱词（注）

秦雪梅：〔朝（皂）罗袍〕埋怨奴夫，缘何撇下妻？曾记桑（商）郎在我家，拜门时间，人人说道郎才美（女）貌：好一对夫妻。到今朝好夫妻那里？姻缘何在？贤妹妹许到一个佳男儿，巧云失散男儿汉，世上好或（事）不周全。妹妹呵，这都是你我生前世今生是（事），奴家钗头不旧，无日里想侍奉公婆。桑（商）郎夫，但愿你阴中保佑，保佑我身健康宁，没有灾非，不由我千思万想，怎不叫人哭啼啼，怎不叫人哭啼啼。

秦雪梅：〔黄莺儿〕喂！贤妹妹，我看世上皆有下品。你今打死蜘蛛，放走蜻蜓，那个回来？岂不阴世孤单单。贤妹妹还须要随望於他两全其美，郎才美（女）貌到今朝不的周全。良人早丧只看碑，但愿遭福（腹）乘麒麟。三魂渺茫归何处？你的阴魂在那厢？壶酒满满斟，略表我情意；坟头上挂纸，当做了九泉中盘费，怎不叫人哭啼啼，怎不叫人哭啼啼。

秦雪梅：〔黄莺儿〕一场怪意（异），一场怪意（异），回头不见人一个。喂！贤妹妹，方才牧童他不是个凡人，莫非是神仙点化我你？神仙点化我你！归家报与公婆知，他道我家眠牛地黄泉水，丁向改过丑向尾，子子孙孙年年富贵，子子孙孙年年富贵。

注：明·无名氏传奇《商辂三元记》（又名《断机记》）演秦雪梅事。

《芦亭相会》唱词（注）

王 氏：〔咏淡歌〕喂！姜郎，不提提吃江水还只（则）亦可，

提起提吃江水，你妻子行到江边，又遇狂风大浪，衣衫尽湿，水桶飘流。（白）不得白须公公来得（搭）救，莫说你一房妻子（接唱）就是十房妻子，也不得芦亭相会。

王 氏：〔泣颜回〕自入姜门，是我婆婆并无差错，（姜夹白……）婆见差，听说了旁人的闲话，将奴家赶出在外。自从婆婆赶我出来，打从十里姜村经过，（白）那一个不讲，讲秀才你这（唱）妻子，安安的娘亲，（姜夹白……）本当要向前分诉，分诉个明白。又恐怕丢掉你的斯文，丑辱你的黄门。我只得忍气吞声，恨只恨在心上。我等你归，等你归便思忖。（姜夹白……）思忖奴出嫁时间，双双爹娘搀到厅堂，爹爹摆杯，母亲执壶斟上满满一杯酒来，高叫一声：王氏我的亲儿！今曰王氏之女，明日嫁与姜门为媳，一来要孝顺你的公婆；二来要敬重你的丈夫；三来伯叔要和睦；四是邻居切莫相争。我儿受下壶中酒，爹娘的言语谨记在心。我嫁来时，嫁来时满头珠翠身罗衣，到今朝珠翠哪里？罗衣何在？只落得衣着破蓑蓑，破蓑蓑滥褴衣。叫奴家有何靠落？上无亲丁下无靠落。

姜四郎：〔降黄龙〕听妻讲此言语，能守清贫怎忘节义？本当要另造一间茅棚，又恐怕旁人谈论我姜郎一世。

王 氏：姜郎你好狠心执意！

姜四郎：非是我狠心执意，母亲一命怎能够将你收回？谁叫你打水归辞（迟），恼得我娘亲心中不喜，实实的不欢喜。

王 氏：姜郎你好文夜亏亏！

姜四郎：非是我文夜亏亏，亦是你我的缘分浅，何劳你口汉（叹）长声，忘恩情节义，邻母守节守孀居，怎能够靠的他邻母一世？

王 氏：叫我不靠邻母，叫奴家靠何人？公爷长都在他累膝之中。做夫妻夜半奴人诉己时，枕边言语诉几声，枕边言语诉几声。

姜四郎：我本是男子汉，你乃是泼贱妇，枕边言语难忍你，唉，实实的难忍你。无须又见礼，何劳又下跪，你把归家二字休提起。骂你几声柴房亏亏！

王 氏：非是我柴房亏亏，铁打心肠就是你。

姜四郎：前头有个朱买绳（臣）、周氏妻，马前泼水怎能够收留你。

王 氏：唉！伤悲，只落得夫在东妻在西。（白）妻子好似雨落水，（唱）各自归家做道理。又听姜郎一声言，想必是婆转心郎转意，将我撇在荒草地。芦柴要它做怎的，想姜郎带我归家里。

注：明·陈黑斋传奇《姜诗跃鲤记》、无名氏传奇《跃鲤记》均演姜诗故事，姜妻为庞氏。昆剧至今仍演出《跃鲤记·芦林》折子戏。

《槐阴》唱词（注）

众仙女：〔夜行船〕一更一点真好眠，真好眠，一更里的蚯蚓叫一个闹喧天啊。娘问女儿什么样子叫？什么样子叫？一更里的蚯蚓嘘呀嘘嘘，嘘叫嘘嘘，嘘叫到二更。叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋！二更二点真好眠，真好眠，二更里的虾蟆叫一个闹喧天啊。娘问女儿什么样子叫？什么样子叫？二更里的虾蟆呱呀呱呱，呱呀呱呱，呱叫到三更。叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋，叫的伤心泪淋。三更三点真好眠，真好眠，三更里的黄犬叫一个闹喧天啊。娘问女儿什么样子叫？什么样子叫？三更里的黄犬嗥呀嗥嗥，嗥

呀嗬嗬，嗬叫到四更。叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋，叫的伤心泪淋。四更四点真好眠，真好眠，四更里的斑鸠叫一个闹喧天啊。娘问女儿什么样子叫？什么样子叫？四更里的斑鸠咕呀咕咕，咕呀咕咕，咕叫到五更。叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋，叫的伤心泪淋。五更五点真好眠，真好眠，五更里的金鸡叫一个闹喧天啊。娘问女儿什么样子叫？什么样子叫？五更里的金鸡哥哥哥哥，哥哥哥哥，哥叫到天明。叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋，叫的伤心泪淋。五更里的金鸡哥哥哥哥，四更里的斑鸠咕呀咕咕，三更里的黄犬嗬呀嗬嗬，二更里的虾蟆呱呀呱呱，一更里的蚯蚓嘘呀嘘嘘。嘘呀嘘嘘嘘，呱呀呱呱呱，嗬呀嗬嗬嗬，咕呀咕咕咕，哥哥哥哥哥叫到天明，叫的伤心，叫的泪淋，相思烦恼一家泪淋。噫！铜锣点催，花鼓槌喧，叫的伤心泪淋，叫的伤心泪淋！

七仙女：〔玉芙蓉〕天宫仙子逍遥地，降下临凡世。拎（领）了玉帝旨，要与孝子成婚配，今乃是佳期，不觉来到槐荫地，站立槐荫地。

董永：离了家门到此地，不由人双泪垂。今乃上工日，上工日去前行，此去把园满工日，再回此地，远望一佳人，他便站立槐荫地，站立槐荫地。

董永：〔半天飞〕听说原因，又遇荒年父丧身，无钱安葬亲。将身典过傅家门，我今前去上工程。上工程去前行，小娘子说出此言，全然不顾羞和体，孝子哀哀敢调戏，孝子哀哀敢调戏。

七仙女：不必推辞，我和你前世姻缘今世配，有缘千里来相会。

董 永：（白）无缘。

七仙女：无缘对门巧相逢？

董 永：你把何人做作媒？

七仙女：槐荫树儿他为媒。

董 永：（白）倘有差错？

七仙女：倘有差错决不把君连累。降下有个百岁媒，降下有个百岁媒。

董 永：这是郊溪，又遇娘行挡路奇。娘子你把那（哪）为主？谁为媒？苦苦要我来婚配？成婚配有人媒，有人媒莫推诿，董永岂是个痴呆猛汉，怎敢犯法？犯法我有罪，你往东行我转西，你往东行我转西。

七仙女：〔半天飞〕上告君子，我是君家良贤妻。不幸夫君早去丧，忆日里来倒昼夜就要伤悲。痛伤悲珠泪垂，先君临终时有言在先，奴家不嫁便□（罢），嫁，嫁一个孝义的夫君。孝义夫君与他恩和厚，愿做铺床叠被妻，愿做铺床叠被妻。

董 永：〔如（驻）云飞〕一路奔迟（驰），多少限期到此地。站立府门里，进退步难行。

七仙女：董郎不必下疑，必下疑无主意，只说道父亲在世，定下婚姻，母丧以后，送来上门。董郎夫只说道，孝堂内送来的妻，不用记挂他怎的，不用记挂他怎的。

七仙女：〔一封书〕焚起难香，香烟缭绕到上苍。上敬三篇（遍）香，拜上六姐，六姐姐下天堂，来到傅家一日一夜要绣十匹花绫缎，免得我夫遭冤枉奴受刑，夫遭冤枉奴受刑。

众仙女：驾起祥云，香烟渺渺到（离）天庭，去到傅家。夸下海

口一日一夜要绣十四花绫缎，倾（顷）刻相逢倾（顷）刻离，倾（顷）刻相逢倾（顷）刻离。

董永：〔一封书〕禀告长者老爷听是起，容卑人一言来禀告：卑人啊乃是工雇之人，怎敢拐带良家之女。又遇娘行，行到槐荫，槐荫相会，槐荫为媒。你不快逃，你不快走！方才听得长者老爷说道，看麻绳一根将你我呈送到官。你我若是一对真夫妻，那怕他到的官僚（衙）。（白）你我是一对假夫妻，怎么样到……（唱）到的官僚（衙）。娘行，有道是人身似铁非似（是）铁，官法如炉却似（是）炉，我和你已成袒护，何不向前来分诉，快快来分诉。

傅员外：〔驻马听〕今日工满你回程，老夫五旬尚有零，家财万贯少子孙，特备薄酒代送行，送你几两散碎银，回去安家慢慢停，回去安家慢慢停。

董永：〔江头金桂〕成全娘行其美，苦衷儿一枯树

七仙女：董官人说什么苦衷儿一枯树，奴家虽不效於孟母（光）君家比做梁号（鸿）情愿是与君匹配，两下都愿百年之事全靠媒。犹如梦中假□否，来年终有两离还还，来年终有两离还还。离日（别）时当做一时梦，劝君不必心怀意乱，心怀意乱。万般之事喜滋滋，忽听雀喃音无止，主客相逢有离期，主客相逢有离期。

注：宋元戏文《董秀才遇仙记》、明·心一子传奇《遇仙记》、顾觉寺传记《织锦记》均演董永与七仙女故事。被称为南戏化石的福建梨园戏传统剧目中，有《董永》，其中折子戏《摘花》，表演七仙女找董永，颇有特点。僧超轮高淳阳腔目连戏抄本中《送子》折：

旦（抄本无，据剧情加）：怀抱我儿，婴孩婴孩，即忙送下天台天台。父见子笑颜开，子离母痛悲怀。四牌坊下等夫来。

生：（上，白）外公（厢）开道！（唱）皇恩刺赐我游街，黎民皆欢庆。官花插两旁，饮酒成双杯。思想我前妻，两傍云斗内。

小：（白）禀老爷，马不行了。

生：（白）我马有三不行。那（哪）三不行？遇财宝不行，遇贵人不行，遇奸细不行。有何奸细，与我拿下！

旦：（白）休拿休拿，前来见查（咱）。

小：（白）禀老爷，半空中有人答话。

生：（白）来此什么处（所）在？

小：（白）乃是四牌坊下。

生：（白）曾计（记）当年仙妻分别之时，罗裙上面题诗一首：若要夫妻从（重）相会，四牌坊下遇神仙。既然是我仙妻到来，何不将云斗拂开？

旦：（白）天灵地灵，云斗拂开。

生：（白）仙妻受名（命）皇朝。

旦：受名（命）还朝，不记当年家庭孝义，衣冠钦赐，玉帝见君行孝，差奴下凡与君家庭结缘交。（白）董郎敢得差人来拿我？

生：（白）下官怎敢。

旦：是（白）古道杀人可恕，情礼难容，回转天朝，奏奉玉帝，把你孝命注了。

生：听道。皇恩勅赐游街道，身作（着）红袍。又不知仙妻来到，同去乐逍遥。免回天朝，同乐同欢，孝命衰除了。

旦：差言（矣）！我本是上界仙女，正（怎）与你凡鸟同结缘交！小（笑）尔朝（曹）骂你（尔）朝（曹），赛金小姐同结缘交，把这去得（的）恩情路里一带多亡了。喜今朝行察玉道，送来与君哀怀抱。（白）董郎向前，抱你的儿子下凡。

生：（白）多谢仙妻。

旦：咳儿，我与你相会就在今朝，分别之时在路遥。身割肉痛难熬，痛杀（煞）我肝肠碎了。

生：听告仙妻归天去了，送于卑人怀抱。望仙妻开口言嘱咐，一言嘱咐小儿曹：从今后休啼哭免悲号，聪明伶俐多俊俏。你这里说着，他哪里听着，不由人双泪落。

旦：一言嘱咐小儿曹：从今后休啼哭免悲号，聪明伶俐多俊俏。一来为官多荣耀，净涉衣衫莫辞劳，三来拜上女多姣，好生看待我的儿曹。我这里说着，你那里听着听着，不由人如双珠泪落。〔尾声〕你今别却凡者地，趁（乘）这祥云上九霄（霄）不在凡间回天朝。

《打猎》唱词（注）

刘咬脐：〔点绛唇〕暖，奉爹爹令，在这里游山打猎。谁许你遭害良民！听着令，一个个闹吵三军；违着令，将你一个个带到兵（郊）州堂上，太爷眼前一个个军令施刑。
（白）听说杏花必有酒，（唱）两日改做一日行。众军们休得要脚踩高粟，忙把雕弓正早放，人人努力个个向齐心，引着黄犬，架着黄鹰，大家齐称你真能，大家齐称你真能。

李三娘：〔黄莺儿〕兄嫂狠心，脱去衣衫嫁二夫。自叹奴薄命，爹娘丧，不幸骨肉两离分。两离分好伤心，本来要行个自尽，又恐怕有个好处。待等刘郎夫回来细说苦情，咬脐回来相见一面。今冬若来相会就是，今冬不来难和夫遇。刘郎夫啊，咬脐儿把娘亲十六载的苦情诉说含冤。前世烧下了断头香，今世嫁於（与）薄情郎，〔尾声〕（白）我本矩（闺）阁乡规（间）女，（唱）蓬头赤脚不像人。

李三娘：〔黄莺儿〕多多拜上小将军，然后再拜列位们，容奴家含冤妇诉苦情：在家拎（领）了兄嫂一命，在这里低头打水，不知将军谁家而到此？是这等冲撞冒犯又难看。这乃是大路旁，右边是小路边，人马儿来的来往的往。风又大来雪又飘，泥又深来路又遥，风大雪飘，泥深路遥，远难看张（长）官爷，那时间什么样的白兔儿窜将，窜将过来。将军得逢又得逢，若还不得逢，何来问奴家女裙衩，何来问奴家女裙衩。

李三娘：〔黄莺儿〕列位张（长）官，烦劳你寄到兵（邠）州，给奴家不仁的丈夫，叫他要早早的回来，望列位做一个穿靴顶戴，穿靴顶戴。

刘咬脐：方才一见乡间妇女。妇人家既知文墨，人中之君，君中之丈夫。人逢大难，遗到后来必有什么好处，必（毕）竟有个好处了。妇人可（呵），既识字，何必把你日间打水，晚来挨磨？上剪青丝下脱绣鞋？剪青丝脱绣鞋，对苍天明白白明白白写下一封书来。书信带往兵（邠）州地，找到夫来夫妻相会，逢到子来母子团圆。撇下你水不担来磨不挨，终朝免为你兄嫂害。休掉泪免伤怀，休掉泪免伤怀。

刘咬脐：〔红娘子〕堪叹神灵，全凭阴阳有报应。手捧书信重重，为人世必须要遵三纲。遵三纲效五伦，上有君来下有臣，君臣一命，为子者须当做。

邻居：一字凭证，不念同娘同父生，怜他在投八角井，磨房受苦谁来问？杆为长大一人身，岂不知娘亲苦情，抱儿真伤心。娘亲三年哺乳，十月怀胎，为娘为子吃尽了千般苦，铁石心肠也泪淋，铁石心肠也泪淋。

注：元戏文《白兔记》演刘知远、李三娘事。其中《出猎》、

《回猎》等折子戏，至今仍是昆剧常演剧目，《回猎》中岳氏夫人，当即高淳高腔《回猎》中的刘妾。

《回猎》唱词（注）

刘咬脐：〔马不行〕上告爹尊，因打兔儿无处寻，见一苍汉好似驾雾腾云，行至一庄村。见一妇人他在八角井边，井边双泪淋，儿问原因，我儿问原因，他说道你家员外是我家爹姓名，匹配夫君，嫁与那人与爹爹同名姓。只因他兄嫂狠毒，分别寡情，分别去投军。幸喜的（得）刘家后有，怎敢冒犯父姓名！

刘智远：〔旁（傍）妆台〕见此书说不出心上痛，倾（顷）刻霎时泪满腮。只接他，只接他早回归，非我去不还，非我去不还。刘智远无（负）义亏心汉，无（负）义亏心汉。

刘咬脐：儿见爹尊把话来言，怎不叫人双流泪。忘恩负义就是你，撇下糟糠李氏妻。你在兵（郊）州多快乐，撇的（得）我娘亲受苦情。抚养孩儿一十六岁，不如一命丧黄泉。

刘咬脐：〔步步娇（娇）〕听云把（罢）肝肠裂碎，不由人泪满腮。井边相遇说原因，怎知他是儿子的亲娘亲。儿见他如痴（此）如疵（此），说不出心上痛，脸不揩珠泪双流，珠泪双流。非是我孩儿要吃茶（叱咤），我那娘亲全……全不像个人了，爹！身穿的破蓑蓑褴褛衣。喂，罢了！爹，你那为官之人，心中好不明白；那人身上无有穿的，头上那……那有戴的了！爹，爹呀，你好心亏，在当年是亏心汉。爹呀，你若是接我娘亲到此地，孩儿万事休提起；爹呀，你若是不接我亲娘到此地，孩儿一命丧黄泉！莫道是儿不孝，爹不贤！爹呀，你忘恩负义，

忘恩负义。

刘 妾：相公休掉泪，孩儿免伤悲，家中既有个前姐姐，何不接他到此地，我有凤冠衣与他穿戴起，我拜他为姐我为妹。

刘咬脐：见娘亲大发慈悲，大发慈悲，孩儿来报九重恩，母亲，说什么你这里生的，他那养的，亲的、晚的、生的、养的，待孩儿一般侍奉。恨只恨李宏兴天杀的，李宏兴你天杀的！把一个嫡亲的妹子当做了奴婢人。恨不得肩插双翅、身驾祥云飞，飞到沙河城内，沙河城内。

注：同上《打猎》注。

《磨房相会》唱词（注）

李三娘：〔江头金桂〕红颜薄命，早免（晚）你兄嫂害。奴家李氏三娘，不幸双亲丧早，落在兄嫂膝下。兄嫂用下三条计策：头条计策，上剪青丝下脱了绣鞋；二条计策，逼奴改嫁二夫；三条计策，逼奴日间打水晚来挨磨。日间打水犹是可，晚来挨磨最难当。奴家一进磨房里来，磨儿好像双双爹娘；箩筛好像狠心兄嫂。麦子好像刘郎一般，这麦子呀又被他磨儿磨将下来，又被他箩筛打粉两面，打得那麸不能见面，麸不能见面，重叠叠碎粉粉又被箩筛打。曾记那里在八角井边打水，野山来了一哨人马，人马内有一位年幼将军。那将军虽是年幼，倒有恻隐之心。他那里问起我的原因；我这里说出我的苦情。我这里明白白、明白白写下一封书来，书信带往兵（邠）州地，找到夫来夫妻相会，逢到子来母子团圆。撇下了水不担来磨不挨，终朝免为你兄嫂害，含悲泪等夫来，含悲泪等夫来。

李三娘：〔步步娇〕恨金鸡为何不报晓音，听谯楼打鼓，又见日月如梭。嗟，月公老母，又谁知恩尽头情断恩，恩情两

下分得清。

刘智远：马房转过磨房来，又见门园倒败，两廊下□□（原文不清）如乱，因甚的不管他们？意必是李宏兴好酒贪花。

李三娘：又只见窗儿外月儿明，窗外有个行路人。行路人，非怪奴家说你，你若是个男子汉还是可；若是个女流之辈，这等夜静更深，在我磨房行来行去，无个安身之处，比（与）奴家李氏三娘一样人。

注：与《打猎》注同。李三娘兄，《白兔记》名李洪，《刘知远诸宫调》中，李三娘有两个哥哥，一名李洪信，一名李洪义。

《卖叔》唱词（注）

苏 秦：〔朝（皂）罗袍〕书读用心时，豪气冲南斗，日夜看武文，为功名一跳龙门。龙门高跳上京考，怎奈我时不离（利）心（兮）。常靠书来，有一日见（际）会风云，那时苏家泰自然，那时苏家泰自然。

苏 秦：〔一剪梅〕富贵行同各有时，自叹钱两不成文。（夹白……）他笑我一篇文章，（夹白……）随他笑来容他道，笑道我读书人破了钱财口中飘。（夹白……）曾记得花谢时，花谢时就尽了的钱两无。

苏 秦：〔黄莺儿〕暖，叔爹！爹娘言语，六伦天母。兄嫂言语，侄儿本当回他几句，又恐怕冒犯了爹娘。一来爹娘在上；二来叔父在堂；三来苦啊，不幸的兄嫂站立一旁。小侄儿知书辈读书人，要语真难言，只落的（得）含口沉思。

苏 妻：〔一江风〕奴有一事得在谋，我为儿父，我提丈夫，乡邻必中状元郎，张家李府王婆当库，洛阳城中家豪富，洛阳城中家豪富。奴的钗当库，千当库，万当库，我有

金钗付与你，回府又回府，决不把公子来相误。

苏 妻：〔如（驻）云飞〕夫出难忘，思念我夫往秦邦，要我登金榜。你把家底思叹有钱粮？有钱粮读文章，读文章转门墙，若得成名，一步表（标）名扬。夫呀你，但愿身荣返故乡，但愿身荣返故乡。

苏 秦：即转门墙，迈步车转到画堂，千年弹金席，岁岁酒满堂。

苏 妻：夫在那里攻书读文章。

苏 秦：读文章转门墙，转到那洛阳桥上，有一位算命的先生，那先生有来因，定於我为丞相。因此上听说此言，连夜回来与娘子呀，与娘子共商量；望贤妻随（遂）我望，受你的钗环往秦邦。

苏 妻：〔半天飞〕除下金钗，怎不叫人痛伤怀。爹娘打与儿插戴，谁想今日里将钗卖，卖钗去痛伤怀。一来是卖掉了此钗，又恐怕二哥回来；不卖此钗，又恐怕伤了夫妻的恩和爱。宁戴素冠莫戴钗，花谢逢时一样开。必须要吩咐王婆到此来，唤他到来去卖钗。

王 婆：买卖生意，只足奔波只为财，脚踏如梭快，来到苏门外，耳听二婢又泪满腮，泪满腮好伤怀。二相公不惜此钗，洛阳城中个个谁不爱。宁戴素冠莫戴钗，宁戴素冠莫戴钗。

注：历来演苏秦六国拜相故事的戏剧不少，现存明·苏复之《金印记》中有些折子，如《不第》、《投井》、《荣归》、《金圆》等，曾在昆剧舞台上长期演出。梨园戏剧传统目中有《苏秦》。湘剧传统剧目中有《金印记》。

《当簪》唱词（注）

苏 母：〔七言诗〕雌鸡叫不祥个之兆，人头发白终须有，海水

茫茫要雨流，恼恨贱人不肯休，一心要把凤冠弃（取）
凤冠霞帔那路而来？贱人啦，还戴着金花两朵。是老娘
早早起晏晏眠，早亦巴来晚亦巴，巴巴急急做人家，人
家方才做的起。生（身）怀苏秦不孝子，又谁知出坏你
这个泼贱妇。思之，（夹白……）富到有了，贵在那里？
贱人啦，四止邻舍被他笑，打只打会这裙衩之女，骂，
骂只骂你泼贱的丫头。

苏 妻：〔狮子响〕骂的（得）我默默无言，

苏 母：（白）我这里还要打！

苏 妻：打的（得）奴浑身骨碎。天下若不行正道，这一桩冤枉，
往那里去了？苦呀！奴便未开言，未开言慢开口，又听
的（得）婆骂我：做媳妇的有些，有些强口。

苏 父：〔下山虎〕安人忍耐，安人忍耐，我有一言相劝解：儿
子的不是父担代，小媳妇的不是婆劝解。小媳妇他是个
女流之辈，三昧拢头，闪忽穿衣，被你这朝一打来暮一
敲，朝一打来暮一敲，把你个老乞婆，只恐怕小媳妇一
霎时做出来，唉！把你个老乞婆，只恐怕小媳妇一霎时
做出来。

苏 妻：〔江头金桂〕为只为你不幸女婿手不离书本，今往东明
往西，他为，他为功名不顾我。儿在他家早烦晚累，冷
饿吞气，早烦日累，冷饿吞气。留落爹爹，我的娘在家
中怎得，怎得知道？儿在他家哀求苦告，苦告哀求，谁
想他反骂女儿，将孩儿百般刁难如何过？你孩儿只得投
井，只得投井。若不得秋香来得（搭）救，你孩儿三魂
渺茫归何处？七魄就要奔井内，七魄就要奔井内。

注：同《卖奴》注。

《梳妆》唱词（注）

周 氏：〔四朝元〕日出九泉单（丹）桂香，三月桃花落，我夫要往秦国去。商（思）量天下举子密茫茫，谁人不爱登金榜，想那个百度（不图）姓名扬？朝廷倒有三千七百举子下科，内有八百才是才。谁想于你一日里不中，见我夫逞什么英雄，高跳在龙门上？这都是凑来家贫，那的广路黑何成？朝廷朱门身奴表，白鹤儿入朝来，常言道白鹤儿入朝来。曾记公婆在伯母花园饮酒，他一进花园倒有两样心肠：见伯伯豪富，当做台上的牡丹；见奴夫贫穷，比做足下谢（贱）花。山药虽是下谢（贱），他现在黄门，有朝一日发达的日子，谁敢来笑伊，谁敢来笑伊？老公婆你两个老人家，封正（赠）的日期就在眼前。有道是泰山不可欺，海水岂可秤斗量。有道是人不可貌相，水岂可斗量，人不貌相，水岂斗量！老公婆，海水那家秤斗量？这都是薄命里巧巧，分别后受遭，薄命里巧巧，分别后受遭。见我夫衣衿已换还乡到（香祷），早早与他还乡到（香祷）。我夫一心望，要去登金榜。叔公贤良，去到那洛阳桥上，有一位算命的先生。那先生有来因，定于夫为丞相。因此他听说了此言，连夜回来与奴家，与奴家共相（商）量。逼奴家卖叙去典田庄，欢颜喜笑往秦邦。一家人听说此言，齐集在高堂上。夫呀，你不由别的而来，愿回来改换门墙。一来是祖上的风光；二来是叔父的门面；三来免得你周氏妻子在家中悬悬望。〔尾声〕（白）我夫若登龙虎榜，（唱）方表男儿天下扬。

周 氏：〔滚绣球〕人们尽其乐，云走天边月。我夫要往秦邦，路相阻隔，云山万里远。睹目望秦邦，睹目望秦邦，云

山万里远。我那丈夫，不为功名怎能到此，那样个去行？见我夫身披着黎民衣，身穿着黏民衣。曾记公婆道奴戴凤冠霞帔，引诱我夫破落家财。我道公婆此言差矣，你是那堂上的公婆，天伦的父母；伯伯与他同胞的兄弟。上天祖堂而天下，何况与你下堂的媳妇，老公婆，你两个老人家，最喜的形色，形色冲冲。不听高堂婆婆言，受气奴家裙衩簪。

注：同《卖奴》注，周氏即苏妻。

《大团圆》唱词（注）

苏 秦：（曲牌名佚）谢叔爹恩重如山，啊！把侄儿当一个亲生的看待，啊！报不尽恩深如海，啊！怨侄儿迟来叩拜，迟来叩拜。啊！喂，叔爹啊！前番往秦，蒙叔爹啊送银五十两；啊！后番往魏啊，又蒙叔爹赶至阳关镇上，啊！雇（沽）酒钱行又送盘费。啊！莫说金银绸缎，就是苏秦分身碎骨，报之而不尽啊！喂，又理当我□□报身（深）恩啊！豪天居集，啊！喂，孩儿怎敢忘父母恩，啊！不孝子赶出在外，啊！孩儿荣耀转家门，啊！理应先拜双亲。啊！又恐怕老爹娘任性还在，啊！手执家法将儿责打赶在外，啊！何宵赴于金瓶。啊！（夹白……）好哥哥良田有万顷（顷），啊！全没个手足之情。啊！（夹白……）他□贫贫十里怪妻人，贫贫十里怪妻人。啊！（夹白……）朝衣朝帽头上戴，啊！朝中多才栋梁材，啊！文臣武将齐站开，啊！待苏秦一步步踹金阶，一步一踹金阶。啊！（白……）。

注：同《卖奴》注。

《唐二别妻》唱词（注）

唐 二：〔锁南枝〕奔走京城路，三老爹降下令来，做小的怎敢

与他相违傲(拗)。匆匆往帝都，匆匆往帝都，我劈)撇)
不下家中有个贤良妇。稍(悄)些转过家门户，不觉来到家门户。

唐 妻：〔滚绣球〕我乃有女流之辈，妇道之家，行不动裙，孝
(笑)不露齿，不出闺门才是个道理。又听得门外声声
高叫，步步相连，不问个来因名姓，怎能够前去开门。
门儿外叫开门的是何人？

唐 二：〔山坡羊〕愁只愁山高水远……

唐 妻：未晚须投宿，鸡鸣早看天，逢桥须仔细，过渡莫争先了。
夫呀！你去收拾你的行囊，收拾你的行囊，必须要暖暖
茶饱饭。

唐 二：〔调笑令〕他说道唐二你是个呆狗才，酒不饮，话不明，
非是你忍气吞声，你不情愿，你不情愿。

唐 妻：莫不是三老爹、三奶奶见识浅，还是冤没来源……

院 子：(白)若是个有能之人？

唐 妻：若是个会说话的，这就好了。双膝跪在三老爹跟前，唐
二容禀，我唐二虽是个呆夫，上无娘所靠，下无兄弟所托。
你今去了不大紧要，你托何人照看你的家财？照看你的
家财？必须要三老爹、三奶奶离了左右，离了左右。

唐 妻：〔玉(御)林春〕此去秦邦，倒有三千七百里程路。若
能够到了京城，必须要早早的回来，家有千金小姐女裙
钗。年纪小决不要耽误你的光阴，错过你的青春，二哥
夫一路上休得要重婚再娶，重婚再娶。

唐 二：蒙妻送我到长亭，嘱咐言语谨记在心。送他便罢，分枕
眠就在此，深身(深)拜别枕(贤)良妻，都只为家道

贫穷。在此一拜，不愿我别的而来，为只为家有千金小姐女裙钗，年纪小性儿好，望贤妻从容教导，从容教导。

唐 妻：〔半天飞〕初一初一正初一，打开云端地。打开云端地，折散奴家鸳鸯枕。叫一声唐二哥夫慢慢行。

唐 二：路艰难行，千里迢迢为功名。涉水登远程，□□多道我登□门，说的上京城。上京城去求名，若得成名金榜标名姓，多蒙皇家定太平，多蒙皇家定平。

注：《金印记》中，唐二是随苏秦去秦邦的仆人，无唐二别妻情节。

《小八仙》唱词（注）

铁拐李：〔如（驻）云飞〕钟离为头，洞宾三载纯阳南（醉岳阳楼；男），果老男儿先，贫相公曹国舅。自身公（弓）身背药葫芦，拐李恨行，能知仙家路。向着云山洞府远，向着洞府云山去。

注：八仙故事为戏剧中常有的题材，但仅此一段唱词，无法确知其故事。

高 淳 高 腔 曲 牌

张 国 基 整 理

为了使大家对高淳高腔曲牌有所了解，特将其常用曲牌、及具有不同特点的曲牌共14支，附录于后。这些曲牌系由陶涌泉同志于50年代记录的。这次发表前我们做了整理，可能还存在不够准确的地方，望戏曲界同志予以修正。

马 云 飞

$\frac{1}{4}$ 稍慢

《魏荫记》中管永太仙女唱段

4 $\underline{6.i} \ 5 \text{ — } \underline{6.5} \ 3 \text{ — } | \underline{1.i} | \underline{6.5} \ 3 | 5 | \underline{6.i} | 5 | 6 |$
 管唱一路奔马多少限期到此地

$\underline{6.3} | 3 | \underline{5.i} | \underline{6.5} | 1 | \underline{6} | \underline{6.3} | 3 | \underline{1.i} | \underline{6.i} | \underline{5.6} | 5 |$
 站立府门里进退步难行

$\underline{1.i} | \underline{6.i} | 5 | \underline{6.i} | \underline{5.5} | \underline{5.5} | 6 | 5 | 6 | \underline{6.3} | 3 |$
 仙唱) 董郎不必心下疑

0 $| \underline{5.i} | \underline{6.35} | \underline{6.i} | \underline{6.5} | 3 | \underline{6} | \underline{6.3} | \underline{5.6i} | \underline{5.i} | \underline{6.5} | \underline{5.i} |$
 心下疑死主意只说遇父亲在世及下

$\underline{6.5} | \underline{1.i} | \underline{6.5} | \underline{5.i} | \underline{6.5} | \underline{1.6i} | \underline{5.15} | \underline{5.6i} | \underline{5.3} | \underline{1.65} | 3 | 5 |$
 烟花母亲以后送果上府门董郎只说遇李堂内送果时妻

$6 | \underline{6.3} | 3 | 0 | \underline{1.i} | \underline{6.i} | \underline{5.6i} | 5.i | \underline{1.5} | \underline{6.i} | 5 | \underline{6.i} |$
 不用记擗他总的不用记擗他总

$\underline{6} | \underline{6} | \underline{6.3} | 3 ||$

$\frac{1}{4}$ 稍快

斗天飞

《卖银》王婆唱段

4 $\underline{5\ 5}\ \underline{6\ 5\ 6}\ \underline{2\ 6}\ i\ \dot{2}\ i\ \dots$ | $\underline{i\ i}\ |\ \underline{6\ 5\ 3}\ | 5\ |\ \underline{6\ i}\ | 6\ | 5\ |$
 买卖生意 只是奔波 只为你

$6\ |\ \underline{2\ 3}\ | 3\ | 3\ | \underline{5\ i}\ |\ \underline{5\ i}\ | 6\ | 5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | 3\ |$
 脚踏如履快

$\underline{5\ i}\ |\ \underline{6\ i}\ | \underline{5\ i}\ |\ \underline{6\ 5\ 3}\ | 5\ |\ \underline{6\ i}\ | 6\ | 5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | 3\ |$
 来到孙门 外听人泪 满腮

$\underline{5\ i}\ |\ \underline{6\ 3\ 5}\ | \underline{6\ i}\ |\ \underline{6\ 5}\ | 3\ | 5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | 3\ | \underline{3\ 5\ 3}\ |\ \underline{5\ i}\ |$
 泪滴腮好伤怀 三梅公不惜

$\underline{5\ 6}\ | i\ | 5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | \underline{5\ i}\ | \underline{6\ i}\ | \underline{i\ 6\ i}\ | \underline{i\ 6}\ | \underline{5\ 6}\ | 3\ |$
 此段 洛阳城中个如堆不受

$5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | \underline{3\ 5}\ |\ \underline{6\ 0\ 5}\ |\ \underline{3\ 3\ 0}\ |\ \underline{7\ 0\ 3}\ | \underline{2\ 5}\ |\ \underline{6\ 5\ 3}\ | 5\ | \underline{6\ i}\ |$
 中街常胜 典武 伙中 裁常胜 典武

$6\ | 5\ | 6\ | \underline{2\ 3}\ | 3\ | 3\ | 0$
 段

一封书

《槐荫》中七仙女众仙女唱

4 $\dot{1}$ $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{1}$ — . | $\frac{1}{4}$ $\dot{1}$ | $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ |

梵起难香 香烟缭绕在上花

$\dot{6}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{6}}$ | $\dot{1}$ | $\dot{5}$ | $\dot{6}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ |

上敬三遍香

$\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ | $\dot{5}$ | $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{6}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{3}\dot{5}}$ |

拜上六姐 拜 六姐 姐

$\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{5}}$ | $\dot{1}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ |

下天堂 来到傅家一

$\underline{\dot{0}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{1}\dot{2}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{1}}$ |

一夜要请个花 缓 缓 免得找夫遭

$\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ |

冤枉奴受刑夫遭冤枉奴受刑 (众仙女唱)

4 $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{1}$ | — — | $\underline{\dot{1}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ |

驾起祥云 香烟渺渺到大庭

$\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{5}}$ | $\dot{1}$ | $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{5}}$ |

去到傅家 停下 落

$\dot{3} \mid \dot{5} \mid \dot{6} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid \dot{5} \dot{1} \mid \dot{6} \dot{1} \mid \dot{5} \dot{1} \mid \dot{5} \dot{1} \mid \dot{1} \cdot \dot{6} \mid \dot{5} \cdot \dot{3} \mid$
 口 一 旦 一 旦 壹 係 十 足 花 缘

$\dot{6} \mid \dot{5} \mid \dot{6} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid \dot{1} \cdot \dot{2} \mid \dot{1} \dot{1} \mid \dot{6} \dot{1} \mid \dot{5} \dot{5} \mid \dot{5} \dot{1} \mid \dot{6} \dot{1} \mid$
 结 束 倾 侧 相 逢 侧 侧 离 侧 侧 相 逢

$\dot{5} \mid \dot{6} \cdot \dot{1} \mid \dot{6} \mid \dot{5} \mid \dot{6} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid \dot{3} \mid$
 侧 侧 离

黄 勇 兒

(《黄汉》剧秦唱)

⁺ 6.1 5 - 6.6 1-5 0 3 - | 華 1.1 | 5.1 | 0 5 3. | 3 |
 喂 叔 爹 爹娘言话

1.5 | 5 | 6 | 3 | 1.5 | 5.1 | 6.5 3. | 3 | 5 5 5 3 | 5.1 | 1.5 | 6 |
 欠偷欠母 兄嫂言话 娘儿本出回他几句

3 | 3 | 3 | 3 | 0 | 1.6 | 1.5 | 1.6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 子 |
 又恐怕犯 爹 娘

0.1 5 | 1.5 | 2.5 3 | 0 6 6 5 | 2.2 | 5 0 5 3 | 1.5 1.6 | 0.1 3 5 | 1.5 | 0.1 6 5 | 3 | 5 |
 一来爹娘在上 二来叔父在堂 碌碌中 不幸的 有火性的一 旁

6 | 3 | 子 | 0 | 5.3 5 | 1.5 | 1.6 | 5.1 | 5 | 6 | 3 | 子 |
 小姐儿知书 识字 人

0.1 | 1.6 | 3 | 5.3 5 | 6 5 3 5 | 6 | 5.1 | 6 5 3 | 5 | 6 | 3 | 子 ||
 要语 复难 言 只靠时 令 口 沉 思

江头金桂

1/4 慢速

《当磐》中苏妻唱段

5 6 1 6 5 5. 1 5 6 1 6 5 3-5 2 ... | 5 | 6 1 | 5 1 6 |
 为 只 为 你 不 辛 女 婿 手 不 离 亲 本

3 | 3 | 1 6 | 1 1 | 5 6 | 1 | 1 5 6 1 | 1 1 6 1 5 6 | 6 1 6 5 | 6 |
 今 往 东 明 往 西 他 放 他 放 呢 不 顾 我

5 | 6 | 1 3 | 3 | 1 2 1 1 | 1 6 1 6 1 2 | 6 | 5 | 6 | 1 3 | 3 |
 哭 在 他 家 早 烦 晚 累

1 5 | 6 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 1 3 | 3 | 3 | 1 2 6 1 | 1 6 1 1 |
 冷 战 老 气 早 烦 晚 累 冷 战 老 气

5 6 1 1 | 1 2 6 5 | 5 1 6 1 | 5 6 | 1 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 1 3 |
 冷 战 老 气 我 的 娘 在 家 中 无 得 是 得 知 道

3 | 1 2 1 1 | 1 6 | 6 1 2 | 6 | 5 | 6 | 1 3 | 3 | 1 5 | 5 1 6 |
 哭 在 他 家 哀 求 告 告 苦 苦 哀 求

3 | 5 | 6 | 1 3 | 3 | 3 | 1 6 1 | 5 6 | 6 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 1 3 |
 求 你 想 他 反 悔 女 婿

3 | 1 2 6 | 1 2 6 1 | 5 3 | 5 6 | 1 5 | 6 1 6 5 | 5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2 1 | 6 |
 将 孩 儿 百 般 子 婿 如 何 过

$\overline{6} | \underline{6} | 0 | \underline{161} | 5 | \underline{51} | \underline{65} | \underline{56} | \underline{665} | 3 | 5 | 6 |$
 你救 完 只得 投井 只得 投井

$\overline{23} | 3 | 0 | \underline{553} | \underline{11} | \underline{661} | 5 | \underline{161} | 5 | \underline{11} | \underline{61} | \underline{16} | \underline{15} |$
 若不得 救者 未得 救 你救 完 三魂 游在 江河 处

$\underline{51} | \underline{61} | \underline{0.5} | 1 | \underline{651} | \underline{66} | \underline{613} | \underline{55} | \underline{5512} | \underline{323} | \underline{3512} | \underline{3.2} |$
 魂 就要 奔 升 内 七 魂 就要 奔

$\underline{1.2} | \underline{32} | \underline{21} | \underline{6} | \underline{6} | \underline{6} ||$

升 升

$\frac{1}{4}$ 48速

四 朝 元

《琵琶》市周氏唱版

4
5 6. 6. 6. 1-6 5 6 6 5 3 2 — | 6 1 6 5 | 3 5 2 | 6 6 |
日 出 九 泉 单 姓 者 三 月 桃 花

5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2. 1 | 6 | 1 | 6 | 5 | 6 | 5 | 1 | 1 | 5 5 |
落 我 交 葬 位 葬 同 出 商 量 天 下 希 子

6 | 5 | 5 | 6 | 6 | 5 3 | 6 1 5 0 | 1 | 5 | 6 | 5 | 6 |
落 法 法 谁 人 不 爱 登 金 榜 想 那 个 百 度 端

6 | 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 5 | 6 | 6 5 3 | 3 | 1 1 6 |
名 扬 朝 廷 倒 有 三 千 七 百

5 6 | 5 3 | 6 | 3 | 3 | 5 | 6 5 3 | 3 | 5 3 | 5 3 | 6 | 3 |
名 举 子 下 科 内 有 八 百 提 才

3 | 5 | 6 5 | 5 6 | 6 5 | 5 1 6 | 1 5 | 6 5 | 4 1 6 | 5 3 | 5 6 | 1 5 |
谁 想 松 你 一 日 里 不 中 见 成 文 是 什 么 英 雄 离 别 在 龙 门 上

6 1 6 5 | 5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2. 1 | 6 | 6 | 1 2 | 1 2 | 2 1 | 6 | 3 |
这 是 梁 宋 家 门

3 | 1 6 | 6 1 | 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 5 | 1 | 1 5 | 6 1 5 |
那 个 个 路 累 何 就 朝 廷 水 门 等 如 春

0161 | 5-3 | 5-6 | 15 | 6163 | 55 | 5-6 | 053 | 2-1 | 6 | 6 | 6 | 6 |

白鶴兒 入 相 來 常通

525 | 16 | 55 | 52 | 553 | 6 | 3 | 3 | 0 | 1.2 | 1.1 | 616 |

白鶴兒 入 相 來 官記公譜

53 | 0535 | 19 | 61 | 5-3 | 6 | 3 | 3 | 0 | 1.2 | 1.1 | 616 |

白鶴兒 花園 飲酒 他一回花園

53 | 0535 | 15 | 61 | 5-3 | 6 | 3 | 3 | 0 | 1.2 | 1.1 | 616 |

白鶴兒 有心 根 心 腸 兒 夢好

52 | 053 | 51 | 153 | 6 | 3 | 3 | 1.1 | 1.1 | 61 | 53 | 053 |

白鶴兒 台上 牡丹 兒 夫 夢好 此做

51 | 153 | 6 | 3 | 3 | 1.1 | 1.2 | 61 | 53 | 053 | 51 | 53 |

兒下 謝 花 山 藥 丑 是 下 謝 他 現在 貴

6 | 3 | 3 | 1.1 | 65 | 561 | 65 | 561 | 65 | 561 | 65 | 1.6 |

兒 有 期 一 日 發 還 的 日 子 娘 敢 來 哭 伊 娘 敢 來 哭 伊 娘 敢 來

161 | 165 | 0161 | 5-6 | 161 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1.61 | 061 | 553 |

你 個 人 家 的 日 期 記 在 眼 前 有 道 是 春 山 不 可

6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1.26 | 0161 | 5-6 | 5-6 | 1.2 | 6163 | 553 |

欺 海 木 豈 可 梓 升 量

50 | 653 | 2-1 | 6 | 6 | 1.2 | 1.5 | 612 | 6 | 5 | 6 | 3 |

有 道 是 人 不 可 說 相

3 | 1 5 1 | 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0 | 5 1 6 1 | 5 1 6 1 |
水色可斗量 人不貌相 水色斗量

1 1 6 | 5 1 6 1 | 5 6 | 6 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0
老公婆 海水那家秤斗量

1 2 1 | 1 5 1 | 2 1 2 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 5 1 | 1 6 5 | 3
这都是薄命里 巧巧 分别后 受遭

5 | 6 | 3 | 3 | 0 | 5 5 1 | 6 5 | 1 5 1 | 6 5 | 5 1 5 | 1 1 |
薄命里 巧巧 分别后 受遭 见我夫 衣衾

6 5 | 5 1 5 | 5 1 6 1 | 5 6 | 6 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 5
已换还多到 早与他还多到 我夫

5 5 6 | 1 5 3 | 1 | 6 5 | 5 5 | 5 5 3 | 6 | 3 | 3 | 1 5 | 5 1 2 |
一心望要去 登金 榜 救公 负

6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0 | 1 5 6 | 1 5 | 5 1 6 5 | 3 | 5 | 6 |
良 去到那 洛阳 桥上

3 | 3 | 1 6 3 | 1 5 1 | 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 1 2 | 0 5 3 |
有一位 禄命的 先生 那先生 有来因

0 1 6 1 | 5 3 | 5 6 | 1 5 | 6 1 6 6 | 5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2 1 | 6 | 6 | 6 | 1 2 1 |
是夫为丞相 因此他

1 5 6 | 6 2 | 6 | 5 | 0 | 3 | 3 | 1 5 | 5 1 6 5 | 3 | 5 | 0 |
听说了 此言 连夜 回来

3 | 3 | 3 | 1 2 3 | 0 1 6 | 5 3 | 5 6 | 1 5 | 0 1 6 3 | 5 5 | 5 6 |
 5 姐 家 5 姐 家 出 商 量

1 5 3 | 2 1 | 6 | 6 | 1 2 1 | 1 2 | 1 1 | 6 1 | 6 | 5 | 6 | 3 |
 通 姐 家 突 仗 去 突 回 家

1 5 | 5 1 | 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 5 3 5 | 1 5 1 | 5 5 3 |
 欢 欣 喜 笑 到 泰 祥 一家人 听 说 比 音

0 1 6 1 | 5 3 | 5 6 | 1 5 | 0 1 6 3 | 5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2 1 | 0 | 6 |
 齐 集 在 高 堂 上

1 6 1 | 1 1 | 5 1 | 1 2 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0 | 1 3 5 | 1 5 1 |
 莫 你 来 由 别 的 而 来 领 回 来 跌 跌

1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 2 1 | 1 5 1 | 1 2 | 0 | 5 | 6 | 3 | 3 |
 门 墙 一来 是 祖 地 风 光

1 3 5 | 1 5 1 | 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 5 | 1 6 6 | 1 1 | 6 5 |
 二 来 是 教 习 的 门 面 二来 免 得 你 得 氏 家 子

0 1 6 1 | 5 3 | 5 6 | 1 5 | 0 1 6 3 | 5 5 | 5 6 | 6 5 3 | 2 1 | 0 | 6 |
 白 家 中 悬 悬 望

E 建 力

20 C 5 3 5 | 6 5 3 5 | 6 | 5 6 | 6 5 3 |
 如 武 夫 若 登 龙 虎 榜 (唱) 方 来 男 儿 天 下

5 | 6 | 3 | 3 | 3 ||

打

滚 球

本较仿

《梳粧》中周氏唱段

中

5 6 5 i 5 5 6 6 5 3 5 2 — | 5 6 5 6 i | 5 5 —
人 们 尽 其 乐 欢 天 逐 月

5 6 6 5 3 2 1 | 6 ——— | i i | 6 i | 5 i | 5 i | 5 6 | 5 | 5 6 |
我 天 要 往 泰 邦 路 相 阻 隔 云 山

5 6 6 1 6 5 | 1 5 3 | i | 6 | 5 5 | 5 5 3 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 |
万 里 无 期 望 泰 邦

3 | 5 i 6 i | 6 | 5 6 5 6 | 6 1 6 5 | 3 | 5 | 6 | 3 | 3 | i i |
睹 月 望 泰 邦 山 万 里 无 期 望

6 5 | 5 i | 6 5 | 1 5 i | 6 5 | 1 5 i | 6 5 | 6 i i | i 6 5 | 5 6 | 6 1 6 5 |
丈 夫 不 为 功 名 老 能 到 此 那 操 个 出 行 见 我 夫 身 披 霜 鬓 民

5 i | 1 6 5 | 6 i | 6 i | 5 5 3 5 3 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0 |
本 身 披 霜 鬓 民 衣

1 2 | 1 1 | 1 6 5 3 | 3 5 5 3 | 5 i 5 i | 5 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 |
曾 道 公 婆 万 里 无 期 望 霞 霞

0 | 2 i | i i | 1 6 5 3 | 1 6 | 5 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 0 |
引 清 我 夫 破 晓 寒 窗

1 2 | 1 1̣ | 6 5 3 | 1 6 | 5 | 6 | 5 | 6 | 3 | 3 | 1 2 | 5 6 |
我造公婆 此言差矣 你那是天上的

6 5 | 1 5 | 6 5 | 5 1 6 | 5 6 | 6 5 | 5 | 5 6 | 6 3 5 | 5 1 6 |
公婆 天伦的父母 借口也 同胞的兄弟 上天相照 不下何兄与你

5 6 | 6 3 5 | 1 2 | 1 5 6 | 1 2 5 | 0 1 6 | 1 5 | 1 5 | 1 |
下堂山 媳姐 老公婆 你两个老人家 最美的 形色 形已冲 “

5 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 5 3 | 2 1 | 1 5 | 1 | 5 | 6 | 3 |
本听 商量 婆 言

3 | 1 1 6 | 5 3 | 5 6 | 1 | 0 |
受气奴家 裙 钗 簪

抄 号 娘

《磨房会》李二娘刘智远唱

5 6¹ 6¹6⁵ 5 — | i 5⁶ 6⁵3⁵ 2 — | 5 6⁵ 5⁶ i 5 6
恨金场为奴板 晚音 听想挂打鼓

3 — | 6⁶ 1 5¹ 6⁵3² 5 — 3 — | 0 3⁵ 5 3⁵ 3 2 1 6 — |
又见日月如得梭 喂月 公老母

1.6 | i | 1.6 | 5 | 5.6 | i | 3.5 | 6¹6⁵ | 3 | 2.2 | 2⁵3⁵ | 1.6 | 1 | 1 |
又谁知恩尽头惜断恩恩惜两下今的清

(刘智远唱)

5.6 | i | 5¹ 6⁵3² | 5¹ 5 | 3 | 3 | i 1.6 | 5¹ | 6⁵3² | 5¹ 5 | 3 | 3 |
马房路逢恩来 又见门围 伙伙

3 3 5 | 3 5 | 3 3 2 | 3 2 | 2 1 | 6 | 6 | 0 | i 1.6 | 5¹ | 6⁵3² | 5¹ 5 | 3 | 3 |
两下下横梯 如乱 团圆的不管 他们

i 1.6 | i 1.6 | 5¹ | 6⁵3² | 5¹ 5 | 3 | 3 | i 1.6 | 1.6 | i 1.6 | 6⁵3² | 5¹ 5 |
想必是李二娘好酒 贪花 (李二娘唱) 又见窗光 外月光明

3 | 3 | 3 3 5 | 6¹6⁵ | 3 | 2.2 | 2⁵3⁵ | 1.6 | 1 | 1 | 5.3 | i 1.6 | 6⁵ | 3 |
窗外有个行路人 行路人

3 5 3 | 1.6 | 5 | 6 | 5 | 6 | 3 | i 1.6 | 5.6 | i 1.6 | 6⁵3² | 5¹ 5 | 3 | 3 |
非怪奴家说你 你是个男子汉 还是可

5 5 3 | 1.6 | i 1.6 | 1.6 | i 1.6 | 5¹ | 5¹ | 6¹ | 5¹ 3 | 5¹ | 5¹ 3 | i 1.6 |
若是个女流之辈 这等 奴家 更添在我 磨房 夫妻 走个 是哥

1.6 | 3 3 5 | 3 5 | 6¹6⁵ | 3 | 2.2 | 2⁵3⁵ | 1.6 | 1 | 1 | 0 ||
二娘 比如家 李氏 三 娘 一娘 人

下 山 虎
《当春》中五父唱段

1 5 | 5 6 | 1 5 | 5 5 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 5 6 | 3 5 6 | 3 2 1 2 | 3 2 |
安人忍耐 安人忍耐 耐 我有一言 相劝解

2 1 | 6 | 6 | 1 1 2 | 6 5 3 | 5 5 3 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 3 3 5 | 3 5 6 |
虎子的 才是义胆 代 小姐姐却不是

3 2 1 2 | 3 2 | 2 1 | 6 | 6 | 0 5 3 | 1 1 | 6 5 3 | 3 | 0 5 3 | 1 2 | 5 5 |
婆劝解 小姐姐 她是个 风流之

6 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 5 6 | 3 5 6 | 3 2 1 2 | 3 2 | 2 1 | 6 | 6 | 6 | 6 |
掌 三 虎头 前边穿衣

5 5 5 3 | 6 3 | 5 5 3 | 6 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 5 5 | 3 2 5 | 3 5 5 | 3 2 5 |
娘你随朝 打东哥一 叔 朝打东一叔 把东个 老老老

3 5 5 | 3 2 5 | 3 2 5 | 3 2 1 2 | 3 2 | 2 1 | 6 | 0 | 5 1 1 | 6 1 1 | 5 1 1 | 6 1 1 |
只恐怕小姐姐 一霎时做出 来 唉 把你个 老老婆 哭得 小姐姐

5 1 1 | 6 5 3 2 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
一霎时做出 来

嘲笑令

辛 中速

《唐=胡妻》唐=唐妻唱段

1 5 | 5.1 6.1 6 | 1.1 1.6 5 | 6.5 6 | 2.3 1.2 | 6 6 — |
(唐=唱)他 说 道 唐=你是个 猥 狗 才

3 3 2 | 5 5 | 3 2 3 | 5 | 3 3 2 | 5 5 | 5 2 3 | 5 | 5 5 3 5 | 5 5 2 3 |
酒 不 欲 说 不 明 非 你 是 忍 气 吞 声 你 不 惜 颜 你 不 惜

5 6 | 3 2 | 3 — | 5.3 5 | 1.6 1 | 5.6 1 | 5.6 1 |
颜 (唐妻唱) 莫 不 是 王 老 翁 红 颜 也 见 识 浅

5 5 3 5 | 2.5 1.2 | 3 2 1 2 | 3 — ||
还 是 冤 家 没 来 由

七 言 诗

(《古卷》 苏母唱段)

$\overline{3\ 5\ 3} \mid \overline{5\ 3\ 1} \mid \overline{1\ 5} \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 3} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{5\ 5\ 3} \mid 6 \mid 5 \mid 6 \mid$
 雄鸡叫 抖擞 之 兆 人 头 发 白 终 须 有

$\overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 1\ 6\ 1} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{6\ 1\ 6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 3} \mid \overline{5\ 1} \mid$
 海 水 花 要 雨 流 悔 恨 贱 人

$\overline{5\ 5\ 3} \mid 6 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 1\ 6\ 1} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{6\ 1\ 6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid 6 \mid$
 不 肯 休 一 心 要 把 凤 凰 来

$\overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{6\ 5} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{6\ 5} \mid \overline{5\ 3\ 6} \mid \overline{0\ 1\ 3\ 5} \mid \overline{5\ 6} \mid \overline{6\ 6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid$
 凤 凰 霞 披 那 路 而 来 贱 人 啦 还 我 着 金 花 两 朵

$6 \mid \overline{\dot{3}} \mid 3 \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 3\ 5} \mid \overline{5\ 5} \mid \overline{1\ 5} \mid \overline{5\ 5} \mid 6 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid$
 是 恨 早 起 是 晚 眠

$\overline{5\ 3\ 5} \mid \overline{6\ 6} \mid \overline{6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 3\ 3} \mid \overline{5\ 1} \mid \overline{5\ 3\ 5} \mid 6 \mid$
 早 亦 巴 来 晚 亦 巴 巴 路 人 家

$5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{3} \mid \overline{5\ 3\ 6} \mid \overline{6\ 1\ 3\ 5} \mid \overline{1\ 5} \mid \overline{6\ 1\ 6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid$
 人 家 才 做 的 起

$\overline{5\ 3\ 6} \mid \overline{6\ 1\ 3\ 5} \mid \overline{1\ 5} \mid \overline{6\ 1\ 6\ 5} \mid 3 \mid 5 \mid 6 \mid \overline{\dot{3}} \mid \overline{5\ 6} \mid \overline{0\ 1\ 3\ 5} \mid \overline{5\ 6} \mid \overline{6\ 6\ 5} \mid$
 生 坏 舅 婆 不 孝 子 又 道 如 环 保 这 个 没 钱

$\overset{4}{3} | 5 | 6 | \overset{3}{3} \dots \dots \underline{26} \underline{6562} | 1 \dots \dots) 0 ($
 婦 思 之 (夾白)

$\underline{11} | \underline{65} | \underline{51} | \underline{65} | \underline{350} | \underline{1165} | \underline{35} | \underline{6165} | 3 | 5 |$
 府園有3 賣在那裏 賺人拉 被地 笑

$6 | \overset{3}{3} | 3 | 3 | 5535 | 51 | 16 | 1 | 6 | 6561 | 561 | 169 |$
 打只打你親奴 之女 罵罵罵你次我的

$3 | 5 | 6 | \overset{3}{3} | 3 | 3 ||$
 頭

滾 绣 球 (二) 《唐二别事》唐要 唱段

$\overset{1}{1} \underline{51} | \underline{22} \underline{17} | \underline{53} \underline{61} | \underline{63} \underline{5} | \underline{51} \underline{15} |$
 我 乃是 女流之輩 如 道 之 家 打不動棍

$5 \underline{61} | \underline{63} \underline{5} | \underline{53} \underline{51} | 1 \underline{51} | \underline{63} \underline{5} |$
 笑 不 露 面 不出園門 才 是个 道 理

$\underline{26} \underline{11} | \underline{56} \underline{53} | \underline{22} \underline{17} | \underline{53} \underline{61} | \underline{63} \underline{5} |$
 又 叫得 門 外 声声高叫 号 号 相 逢

$5 \underline{61} | \underline{56} \underline{12} | \underline{63} \underline{5} | 1 \underline{56} | \underline{51} \underline{63} |$
 不 同个 來 因 各 姓 总 能够 前去 升

$5 \underline{0} | \underline{51} \underline{65} | \underline{51} \underline{61} | 5 \underline{6} | \underline{61} \underline{65} |$
 門 門兒外 叫開門的 是 何

$3 \quad 5 \quad 6 \quad \overset{3}{3} \quad 3$
 人

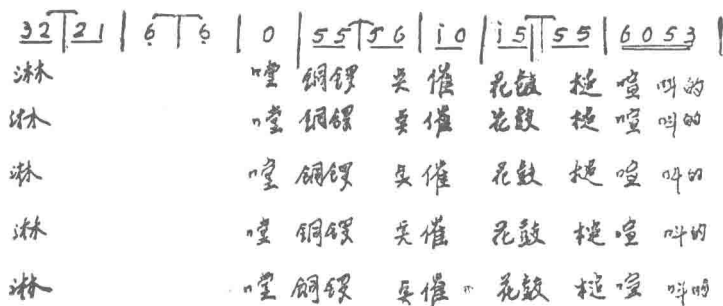
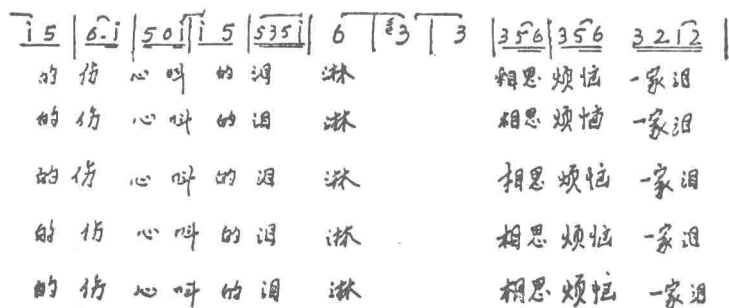
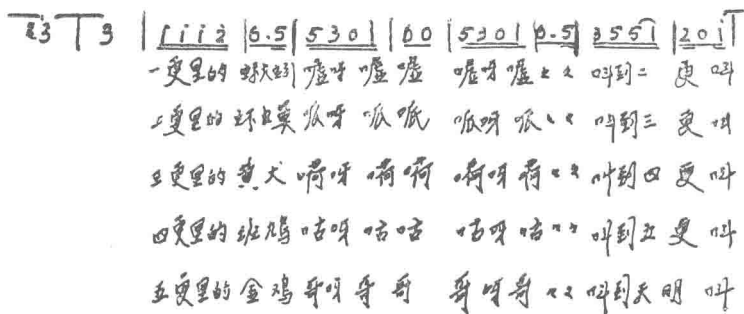
划 行 船

$\frac{1}{4}$ 中速

《槐荫》中众仙女织锦时唱

<u>2.1</u> <u>2.1</u> <u>1.6</u> <u>5.0</u> <u>1.5</u> 6 <u>3</u> <u>3</u> <u>3.3.3</u> <u>3.5</u> <u>2.2.5</u>	
一更一更真好眠真好眠	一更里的妹妹叫一个
二更二更真好眠真好眠	二更里的虾蟆叫一个
三更三更真好眠真好眠	三更里的黄犬叫一个
四更四更真好眠真好眠	四更里的斑鸠叫一个
五更五更真好眠真好眠	五更里的金鸡叫一个

<u>3.2</u> <u>3.2</u> <u>2.1</u> 6 6 <u>5.3</u> <u>1.1</u> <u>5.3.5</u> <u>6.5</u> <u>5.3.5</u> 6	
闹喧天啊	娘问女儿什么様子叫什么様子叫
闹喧天啊	娘问女儿什么様子叫什么様子叫
闹喧天啊	娘问女儿什么様子叫什么様子叫
闹喧天啊	娘问女儿什么様子叫什么様子叫
闹喧天啊	娘问女儿什么様子叫什么様子叫





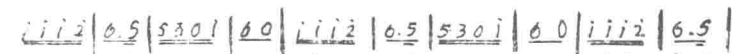
伤心 泪淋 叶由 绝心 泪 淋

傷心 渴 淋 叫的 傷心 渴 淋

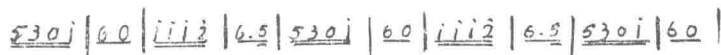
伤心 泪淋 叫的 伤心 泪 淋

伤心 泪淋 叫曲 伤心 泪 淋

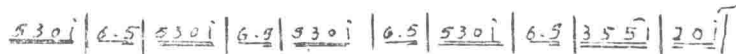
真心 泪淋 叫的 伤心 泪 淋



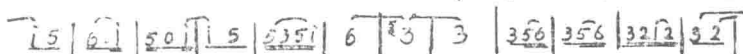
五更里叫 金鳴 呀呀 哥哥 四更里的 班鳩 咕呀 咕呀 三更里的 喪犬



啊呀 啊呀 嘎里 的 虾蟆 呱呀 呱呱 一更里的 歇好 嗑牙 嗑嗑

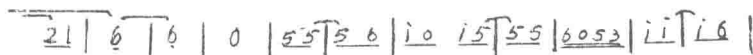


吸呀吸 吞呀吞 咽呀咽 吐呀吐 吞呀吞 吐呀吐 吞呀吐 吐呀吐

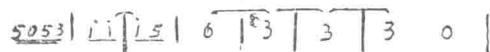


怕 仿 心 叫 怕 泪 淋

相思 烦恼 一家泪 泪



望 銅鑼 要催 花鼓 粧漁 叫的 伤心 調



淋病的信心 泪 淋

《文团团》中咏秦唱

謝叔資

君笑重如仇啊

(冲冒子头) 祭文扎登..... 日登 扎登..... 日登 扎登..... 日登

托維光

有一个真正的看神啊

20 扎登

○ 答 札 答

○答 知

U 零

报不尽 恩深如海啊

怒姓兜达来 叩拜 迟来 叩

20 礼 礼答 又 矮人 20 礼答 礼义 礼答 礼 又 矮人 又 矮人 又 矮人

得啊
20

嘖。

叙

答 何

卷一 卷二

前 往 處 象 叔 蒼 啊

这很 五十 啊 后雷

札 札答 只對 只讀入道 又當 札答 札以 札答 入聲又音 只○ 札答 札以 札答

在魏啊

天家 牧童遥去 阳关 征 上 叩

壹酒 餞行

大義又說又〇 九器 九又 九器又又又又 九器 又器又又又又 又〇 九器 九又 九器又又又又 又器

又送 皇弟啊

莫说金银 绸缎就是再多的 碎骨般的木

又益又觀又觀 又〇 札答 札答 札答 又益又觀又觀 又〇 札答 又益又觀又觀 又益又觀又觀

局啊

(獎·拾)

$$\overline{50105} \cdot 0$$

2. 獎

10

卷又卷又。

(帽子头) 乱答 答 天 0

洪山戏音乐初探

张 国 基

洪山戏是流行于江苏六合、仪征和安徽天长、来安等县的地方戏，它的前身是苏北、安徽东部广大农村流传已久的古老的香火戏，源于香火神会：由童子（巫师）为驱鬼逐疫、消灾纳吉所进行的宗教祭祀活动，其中有歌有舞，有说唱与表演，香火戏就是在此基础上衍变而成的。

古代由巫师为驱鬼逐疫、消灾纳吉所进行的宗教祭祀活动，称为雩。在其艺术基础上衍变而成的戏称雩戏，至今全国很多地区沿用这一名称，而苏北各地均已改称：在淮阴、连云港、南通名童子戏（五十年代末南通改名通剧），在六合、扬州、盐阜一带则称香火戏。《扬州画舫录》有这样的记述：“雩在平时称香火”。上述各地童子戏、香火戏品类繁多，但是，它们来自同一个宏观背景——古代雩，加上特有的巫教师承关系，因而，至今保留着许多基本相同的东西，同时，也由于流行区域较广，加上在政治、经济、文化、艺术以及风俗习惯、地理环境、交通状况等多种原因，使它们之间同中有异。就剧目、音乐、演出方式而言，六合、扬州以及里下河一带的香火戏可说是近亲，（有的称扬州与六合香火戏的关系为东、西路），连云港及淮阴的童子戏与六、扬一带的香火戏则有血缘关系，而南通的童子戏与前面各类香火戏关系就比较远了。

六合一带的香火会起于何时无文字记载，从五岳堂的开坛词：“周朝手上敲木铎，唐朝遗留锣鼓响；锣鼓随鼓隶乡人雩，驱邪逐疫一柱香。”来看，它与远古雩仪有着渊源关系。香火会是一种宗教活动，做会者称为童子，据六合的阮有江说：他们既非

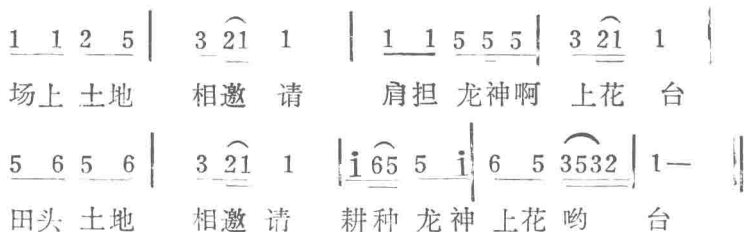
僧也非道，而是秉教神门。又说：他们童子的祖师是方向氏。这表明香火会与原始宗教的关系，同时也可看出童子的称呼是原始宗教的职业者——巫的衍变。傩戏造型艺术的手段之一是面具。在傩祭里，巫师戴上面具借以隐蔽自己，变成驱鬼逐疫的神仙形象。在清人宗梅岑《同内人送腊》中有这样的叙述：“击尽细腰残腊鼓，貽君双股绣花刀。”原注：谚云：“腊鼓鸣、春草生，村人并击细腰鼓，戴假面，作金刚力士以逐疫。”这段词谚说明，在清初扬州一带仍有戴面具的傩戏活动、后来，香火会的规模、活动方式有了改变，童子在艺术造型上就不再用面具。清人徐谦芳《扬州风土记略》：“扬地信鬼重巫，故俗有香火一种，以驱鬼酬神为业。……往往高搭板台，扮演小戏，声容争异，缤纷于旗鼓之间，台阁趋时，照耀乎市人之目。”由此可看出香火戏已出现和当时演出的情景，而且有了一定的艺术水平，其内容出现了明显的娱人化、世俗化倾向。在后来的发展中同当地民间歌舞、戏曲相结合、衍变成当地的香火戏。

下面就江苏六合、仪征，安徽天长、来安一带的香火会、香火戏、洪山戏的音乐，进行一点初步的探索。

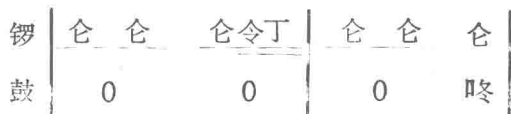
祭祀性音乐 香火会是由童子（巫师）设坛进行祭祀的活动，首先是开坛，有两种做法：一是三仙堂开坛，一是八神咒开坛。祭祀仪式一般为请土地，请各路神灵，法表向神呈敬公文，而后根据做会的事由做法事，如为愿主忏悔即做“大唐神忏”，又如遇到干旱则做“干旱求雨”，另外，有“请娘娘”请娘娘送子，招财进宝等。在上述祭祀仪式中有歌有舞，而且是不同的仪节唱不同的歌曲。因而，祭祀歌曲较为丰富多样，常用的有“开坛歌”、“请土地歌”、“请神歌”、“七字调”等。此外，有宗教的“四言咒语”、“七言咒语”和徽戏中的“四平板（四平调）”，扬州花鼓戏中的“磨豆腐”。下面举一首常用的“请神歌”来观察其特点：

$$\frac{2}{4}$$

请 神 歌



这是一支单句体的短小神曲，唱词内容与威摄神仙相一致的。唱词为七言对偶句，常加入衬字，曲体为单乐句变化重复而成的四句一段体，末句变化较大，句幅略长，结尾用一小花腔。在实际演唱中，曲调的语言、行腔皆很自由，向无曲谱，只沿土俗。演唱形式为一唱众和，有着劳动歌曲的特点。伴奏以锣鼓击节，不被管弦。歌曲多以反复演唱形式出现，每篇结尾除用人声帮腔外，並接以锣鼓音响过渡衔接，起到了帮衬和烘托气氛的作用。锣鼓也用作童子跳神时的一种舞蹈伴奏，如“跳娘娘”，由童子扮演，头扎毛巾、身穿布裙、手持花香鼓、在神案背景下供桌前起舞，其中旋转动作颇为精彩。伴奏以锣为主，其基本锣鼓点为：



从上述情况看，香火祭祀音乐与民间音乐有着密切的联系，且形式活泼，情绪热烈，因而能吸引更多的善男信女。

说唱音乐 香火戏分内坛戏和外坛戏两类。内坛戏是在室内由童子“围鼓”演唱“神书”，是童子祭祀活动中的一个组成部分，是为酬神还愿服务的。内坛所唱“神书”，通常称十部（其实不止此数），它们是：《袁天罡卖卦》、《魏征斩龙》、《唐王游地府》、《唐僧取经》、《刘全进瓜》、《袁樵摆渡》、《秦始皇赶山塞海》、《张祥打嫁妆》、《许奶奶烧香》、《黄氏女对金刚》。这

些“神书”不仅有自己的故事情节，有的还与前面所讲祭神仪节有密切联系，如魏九郎就是请神中被邀请的一个重要神灵。而后在酬神时经常唱《魏九郎辞学》、《魏九宏龙宫借马鞍鞭》等，因而，这种演唱“神书”给宗教活动增添了艺术魅力和活力。“神书”的唱词是采用齐言体的七字句、十字句的上下对偶句式，所唱曲调亦称〔七字〕、〔十字〕，其唱腔简单，曲式为上下两个乐句，句幅很短。音域很窄多在 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 四个音上进行。节奏也较规整，没有什么复杂的变化，多一字一音。例如：

魏 征 斩 龙

（龙王唱）

〔七字调〕

1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 仓·个 | 令 仓 一令 |
一 问 阳 寿 有 多 大

仓 2̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 2̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 仓·个 | 令 仓 一令 | 仓 0 |

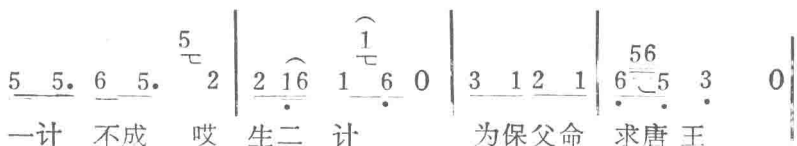
二问你多少子和孙

内坛戏所用曲调除〔七字调〕、〔十字调〕外，常用的还有〔联弹〕、〔宝调〕、〔斗法〕、〔洒净〕、〔水瓶调〕、〔七公调〕、〔船调〕、〔评调〕、〔八神咒〕、〔南无调〕等神曲，这些曲调除也具有上述特点外，多数已不用帮腔，只用锣鼓击节、断句、帮和。但是在唱腔上有着丰富的变化；由于曲调的语言、旋律很自由，唱时除保持各句落音不变外，不受固定曲谱的约束、唱腔很口语化，音的高低是根据语言声调的抑扬而变化，具有“唱似说、说似唱”的音乐风格，因此称它为说唱音乐。但是内坛戏并非单纯的叙述音乐，它有以叙述性为主的〔七字调〕与抒情性为主的〔十字调〕两类音乐，随着剧中人物和情节需要转换使用，同时还通过唱腔音乐的变化表现不同的人物及其思想感情。在一些内坛戏的唱腔中，

音乐有所发展，有的突破了上下句的结构，有的发展成起、承、转、合的形式，有的扩展了音域，加强了旋律的起伏，在节奏方面也出现了松、紧、快、慢的变化。例如：

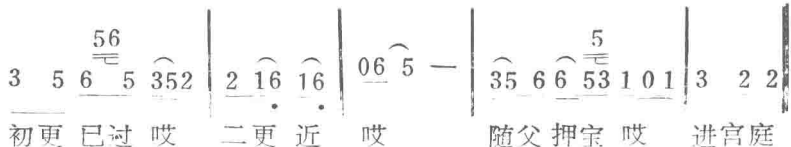
魏 征 斩 龙

(三公主唱)



0 扎冬 仓

0 扎冬 仓



这段唱腔虽然也还简单，但是较香火祭祀音乐相比却有了发展，无论在刻画人物性格，表现人物情绪以及在音乐形态上都产生了变化。

内坛戏的剧本保留着叙事体说唱文学的样式。剧中人物形象的刻画，情节的发展都是粗线条的。内坛戏的唱腔音乐也还简单，尽管如此，它已具有了强烈的感染力。

戏曲音乐 外坛戏是香火戏的另一类型，是内坛戏的伸展，是在室外做香火会。外坛戏仍是宗教的附庸，演出由坐唱走上舞台（多为临时搭台），演出剧目除搬演内坛戏外，逐渐增加新的剧目：一是历史题材的传统戏，如《三国》、《水浒》等，二是以七字书唱本改编的戏，如《秦雪梅吊孝》、《珍珠塔》等，三是以民间传说神话故事为题材的戏，如《耿七公》、《孟姜女》等以及其它方面的一些剧目。随着剧目的发展角色行当也随之增加，演唱也不是演员自敲自唱了，而是采用单独的武场

伴奏，乐器也由原来的一锣一鼓增加为大锣、大鼓、铙钹、小锣等。演职员也由原来只由童子兼任发展到吸收非宗教人员参加。而作为从事香火会活动的童子组织——一堂，便兼有戏剧班社组织的性质。发展到后来，便逐渐脱离香火会这种宗教活动，成为独立的戏剧班社了。在艺术上，外坛戏在发展过程中，不仅在服饰、化妆等方面模仿戏曲，而且吸收了戏曲的唱腔、乐器，甚至用戏曲的行当、程式原则规范自己，由于上述这类艺术上吸收，使得外坛戏曲音乐丰富起来，演唱技巧、演奏水平都有了提高，使它成为一种戏曲型的香火戏——洪山戏。

自本世纪廿年代前后至建国后的几十年当中，洪山戏又有了新的的发展。首先是它开始进入南京、上海等大城市，在演出过程中，进一步受到京、扬等剧种的影响，使其舞台艺术进一步得到完善，演出剧目不仅有题材广泛的古装戏，而且演出现代戏。在抗日战争期间，洪山戏就开始演出配合革命斗争的《送子参军》等剧目。洪山戏的音乐，不但有了丝弦乐器的伴奏。而且在唱腔中已形成自己的主调，并具有了略具雏型的板腔。概括起来，有以下四种情况：

（1）在内坛戏的基础上，吸收当地的语言音调、说书调及外地戏曲唱腔，构成自己的主调：〔七字调〕、〔十字调〕及〔联弹〕。前两个主调並发展出快、中、慢、悲等板式和加用丝弦伴奏的形式。其唱腔在刻画人物性格、感情上已很细腻。例如：

$\frac{2}{4}$ 1=F

慢十字调

阮惠芳唱

《双玉蝉》中曹芳兄唱

(扎多 $\underline{2. \overset{w}{7}} | \underline{6. \underline{7} 2 \overset{5}{5}} \underline{3 \overset{2}{2} 7} | \underline{6. \underline{7} 1 \underline{7}} \underline{6 \underline{5} 6} | \underline{0 \underline{2} 1} \underline{6 \underline{5} 3 \underline{2}} |$

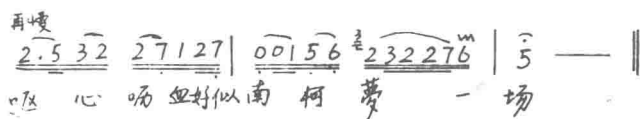
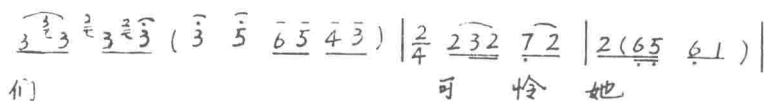
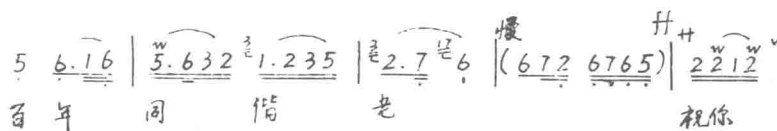
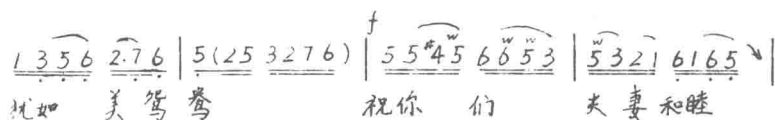
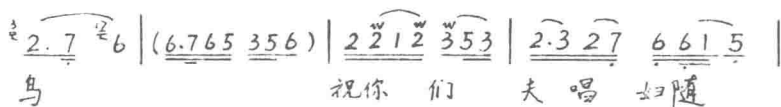
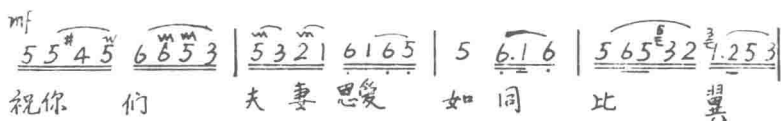
$\underline{5 \underline{0} 7} \underline{6 \underline{1} 2 \underline{5}} | \underline{3 \overset{w}{1} 6} \underline{2 \overset{2}{3} 2 \underline{7}} | \underline{7 \underline{2} 6} \underline{6 \underline{5}} | \underline{1 \overset{2}{1} 6} \underline{1 \overset{2}{2}} |$
 十 八 年 往事 何必

(3) $\underline{6 \overset{2}{6}} \underline{6 \underline{5} 2 \underline{5}} | \underline{5 \overset{2}{3}} \underline{3 \underline{0} 2 \underline{5}} | \underline{5 \overset{2}{3}} (4 | \underline{3 \underline{4} 3 \underline{2}} \underline{1 \underline{6} 1 \underline{2}} | \underline{3 \underline{0} 2 \underline{1} 3}) |$
 再 絮 讲

$\underline{2 \overset{2}{2} 1 \underline{2}} \underline{2 \overset{2}{2} 5 \underline{3}} | \underline{2 \overset{2}{3} 2 \overset{w}{7}} \underline{2 \overset{2}{6} 5} | \underline{1 \overset{2}{3} 5 \underline{6}} \underline{2 \overset{2}{7} 6} | \underline{5 (2 \underline{5} 3 \underline{2} 7 \underline{6})} |$
 第 第 呀 你 莫 要 为 我 把 心 伤

$\underline{6 \overset{2}{1} 5} \underline{6 \overset{2}{5} 6 \underline{1}} | \underline{2 \underline{5} 3 \underline{5}} \underline{2 \underline{3} 1} | \underline{1 \overset{2}{2} 3 \underline{5}} \underline{2 \overset{2}{3} 2 \underline{7}} | \underline{2 \overset{2}{6} (7} \underline{6 \overset{2}{5} 6}) |$
 今 日 里 玉 蝉 成 对 总 称 佳 偶 愿

$\underline{2 \overset{2}{2} 1 \underline{2}} \underline{3 \overset{2}{5} 3} | \underline{2 \overset{2}{3} 2 \underline{7}} \underline{2 \overset{2}{6} 5} | \underline{1 \underline{5} 6} \underline{2 \overset{2}{7} 6} | \underline{5 (2 \underline{5} 3 \underline{2} 7 \underline{6})} |$
 再 看 你 状 况 第 一 我 莫 白 抚 养



(2) 保留香火会时期和内坛戏中除〔十字〕、〔七字〕、〔联弹〕以外的曲调(具体各调,前面已叙录,这里不再重述),这些曲调宗教色彩浓厚,称它为神曲,其形式多样,各具特点,虽为穿插、辅助性唱词,但它是洪山戏音乐重要组成部份。

(3) 在外来戏曲的影响下形成的。外来剧种的影响,前面已提到在香火会时已有,吸收徽戏,花鼓戏曲调。对洪山戏影响大的是京戏、扬剧等。洪山戏不仅吸收了京剧的〔倒板〕、〔哭头〕等唱腔,而且运用京戏板式变化的方法,发展自己的唱腔,甚至在打击乐方面也作了大量的吸收。六合与扬州相去不远,六合、天长一带是扬剧重要流行区,特别是许多洪山戏艺人参加扬州戏班社的演出,因而吸取了不少扬剧曲调,如〔梳妆台〕、〔滚板〕、〔数板〕、〔剪剪花〕、〔夸夸调〕、以及一些民歌小调。由于两地语言的差异、演唱起来具有六合地方色彩。

(4) 在演革命斗争题材的新戏中,吸收运用革命歌曲。前面已谈到洪山戏在抗日战争中、为配合革命斗争曾编演了一些新戏,其中就运用了当时流行的抗战歌曲,如“河边对口曲”、“月儿弯弯夜儿长”、“鼓打初更”、“毛雨梳梳”等。

上面对洪山戏音乐的发展、分类等方面,作了简单的论述,从中可看出,它的历史是悠久的,音乐成份是多样的,致使其声腔的渊源颇为复杂。全面的弄清其源流,是今后研究的重要课题。现仅就其主腔——〔七字调〕、〔十字调〕有关这方面的问题,谈一点看法。

首先看一下,现今保存下来的香火内坛戏的剧本——“神书”。这些神书普遍留有讲唱文学的痕迹。可以看出多数本子尚未经过代言体的戏剧化提炼,仍保留着不少“叙事”成份和“章回体”的结构形态。由于与讲唱文学的结合,大量利用迭韵词句敷演故事,但都属于讲唱文学诗赞体韵文七字、十字上下对偶的句式结构,故香火神书是以“吟诵”为主,间以散文念白。“吟诵”其调简单,多为一字一音,少则二、三音,其句式结构与曲

调具有短而促的特点，因此，香火戏的主要近源，当属于唐、五代及北宋初年盛行于长江以北的民间讲唱文学；它是把神书、历史说部立体化，因而一开始就是叙述宗教、民间故事的连台本戏，其声腔近似吟诗诵偈之朗诵调，从声腔上讲，可称为吟诵体戏剧，由于句式为上下句七言体结构，其腔又有快、慢之别，故当说这就是香火戏之源头。

作为吟诵戏剧的香火戏，早期虽然有吟与诵之区分，但尚未按角色建立不同行当的唱腔。到了明代末叶，随着生、旦两行角色的建立，香火戏也开始把吟诵划分为七字、十字两大类，并开始吸收戏曲的某些特点，使其向戏曲声腔转化。从演唱体式、腔句的特征来看，它很近于高腔。

高腔的基本特征：“其节以鼓，其调喧”。“不叶宫调、不托管弦”，“错用乡语，只沿土俗”，“一人启唱，众人帮和”。香火戏、洪山戏在发展过程中，除不再用帮腔外，其他均同。

高腔曲牌以腔句为独立单位，腔句的基本特点多是“先字后腔”，香火戏、洪山戏具有这种特点，要说有什么差异，那就是字多腔短，而这又说明它保留着原始型态。

属于高腔系统的声腔有多种，而香火戏、洪山戏又近于哪一种呢？现就其唱腔中之特性音调与有关声腔作简单对照：

$$\begin{array}{l}
 \text{香火戏、洪山戏} \left\{ \begin{array}{l} \underline{6 \cdot 5} \quad 3 \quad 0 \quad | \\ \underline{2 \quad 1 \quad 6} \quad 0 \quad | \end{array} \right. \\
 \text{安徽青阳腔} \left\{ \begin{array}{l} 5 \quad 6 | \underline{6 \cdot 5} \quad 3 \quad | \\ 1 \quad 2 | \underline{2 \cdot 1} \quad \underline{6} \quad | \end{array} \right.
 \end{array}$$

上例两种腔在音调、腔型上极相似，旋律的进行都有下滑的倾向。它们都是腔句的尾腔，出现次数最多，运用非常广泛。由此可见两种腔的关系是非常密切的。

青阳腔一个重要特点，是“滚调”的运用，其中一种是在曲

文中增加大段的类似说唱体的七字句唱词，把其插入曲牌内滚唱、叫做“加滚”或“夹滚”。香火戏、洪山戏有一支叫〔联弹〕的曲调，唱词为七字句，可容大量的唱词，它却不能单独运用，而是插入〔七字调〕、〔十字调〕、〔宝调〕等曲调内“滚唱”。这说明它们在唱腔的形式结构、表现手法上的共同点。

青阳腔属弋阳腔系统的高腔，两腔流布地区极广，明、清间，曾在南京、扬州一带地区广泛流传，它们的曲词通俗易懂、腔调能与乡音土语结合，易为劳动群众所接受，有的甚至取得“可令不识字人口授而得、故争相演习”（明王骥德《曲律、杂论第三十九上》）的效果。因而，也当被当时的香火戏有所吸收。

1990年9月8日

于南京寓所

洪 山 内 坛 概 述

黄文虎

长期流于六合一带的洪山内坛外坛(香火神会)，源远流长。上承古代雉祭的余绪，下开洪山戏、扬剧之先河。内坛神书，为民间神话故事说唱，洋洋数十部，内容丰富，语言生动，部分法事，为雉舞与杂技，这样洪山香火神会，构成一个多品类的民间艺术综合体，并蕴含着诸多宗教民俗方面的内容。

六合洪山香火神会的外坛部分现已失传。洪山内坛尚有少数老艺人健在。为了编纂《中国戏曲志》与《中国曲艺志》，南京市戏曲志编辑室和六合县文教局戏曲志编写组。对洪山内坛作了全面调查，并录音录像。调查工作分两阶段进行。第一阶段从1986年到1988年，六合县文教局戏曲志编写组的陶和之同志，调查了与洪山戏有关的资料。在此基础上，于1989年4月，市戏曲志编辑室与六合县文教局邀集内坛艺人在马集乡座谈并录音录像。这是对洪山内坛资料一次集中的调查收集，是为第二阶段。

参加这次座谈和录音录像的老艺人有：阮有江、62岁、马集乡人。杨从良、58岁、马鞍乡人。周家乐、62岁、四合乡人。张柏林、79岁、马集乡人。靳玉昆、71岁、四合乡人。原籍马鞍乡，曾任安徽省来安县洪山戏剧团副团长的68岁老艺人赵小楼，因病未能应邀参加。但他提供了不少资料。这些艺人是目前尚健在的洪山内坛艺人的绝大多数。

此外，数年来收集到一些神书抄本。

这些就是我们能掌握到的关于洪山内坛的全部资料了。在此基础上，对洪山内坛也有了一个全面的了解。

“洪山”名称的由来，可谓诸说纷纭，主要有以下几种：其一，“洪山”是“红衫”的同音转用，因内坛（实际上是外坛）做会时，艺人身着红色衣衫；其二，因六合某红土山而取名；其三、六合方音“横”与“洪”同音，六合有一横山；其四，洪山指外坛，五岳指内坛；其五，洪山为堂名，香火会分堂，各有各的堂名，六合一带做香火会的，均为洪山堂。陶和之同志力主此说：我基本同意他的说法。其理由：①“红衫”“红山”等说法，与香火会缺乏内在联系，有些牵强附会；②洪山、五岳为外内之分，不符合实际情况；③洪山确系堂名，在“开坛唱词”中唱道：“紫金炉内把香焚，推开洪山两扇门，推开洪山门两扇洪山五岳左右分。洪山敬的张华主，五岳敬的李老君”。堂不同，作为坛主神也不同。在讲张华主由来的《华主忏》中，说他在洪山服鹿。

关于洪山与五岳的关系，香火出身的扬剧老艺人汪麟童引用前辈香火艺人王长昆的说法：外坛人员依“大洪山”它名为“洪山戏”，内坛仍用“五岳神会”名称。陶和之认为：为了营业竞争，戏曲性外坛另立坛名，以洪山堂定名。洪山也有外坛，以洪山五岳区别内外坛不符合实际。而两个堂的神书内容，虽然大同，也有小异，如封五岳的说法就不相同。

关于内、外坛的区别，还有一种说法。认为内坛是说神书做法事，外坛是唱戏。从内坛发展为外坛，即从曲艺发展为戏曲。事实并非如此。内、外坛的区别，在于室内室外，他们同时存在，并无先后之分的既然称坛，同为祀神。一般说来，做一天的会，只有内坛，做三天会，就会有外坛。外坛有钻火圈、上刀山、下油锅、水流星、火流星、玩石滚子等杂技武术节目，即“百戏”。所以“内坛”又称“文坛”，“外坛”又称“武坛”。现存的香火艺人，都不会做外坛，但他们的父辈、师父，是既会做内坛，又会做外坛的。后来在香火神会的基础上，发展成戏曲。既

包括内坛的因素（剧目来自神书），也包括外坛（百戏）的因素。

（二）

内外坛活动，称为做会，香火神会，是古雉的延续和发展。古雉祭有国雉与乡雉之分。香火会是乡雉的余绪。《礼记·月令》：“命有司大雉（雉）旁磔，出土牛，以送寒气。”《尚书》：“敢有恒舞，酣歌于室，时称巫风”。亦称“大雉”或“逐除”。《论语·乡党第十》：“乡人雉，朝服而立于阼阶”。《周礼·夏官》：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣生裳，执戈扬盾，帅百隶而事难（雉），以索室驱疫。”《后汉书·礼仪志》：“先腊一日大雉，谓之逐疫”。隋代的雉祭，已有乐人参加，《隋书》记载选乐人子弟。而在汉代是要选黄门（贵族）子弟的。可见雉从礼神到娱神到娱人发展端倪。唐段安节所著《乐府杂录·驱雉》：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作“雉、”之声，“以除逐也。”《东京梦华录》说北宋汴京的雉的活动：“至除日，禁中呈大雉仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假目，绣画色衣，执金枪龙旗”。值得注意的是，有教坊伶人装扮的将军、门神、判官、鍾馗、土地、灶神，“共千余人，自禁中驱祟出南薰门外够龙湾，谓之“埋祟”而罢。”

扬州、六合地区的雉的活动，有如下一些记载。《扬州画舫录》：“雉在平时、谓之香火。”徐谦芳《扬州风土记略》：“扬地信鬼重巫，故俗有香火一种，以驱鬼酬神为业。……往往高搭板台，扮演小戏。”黄惺庵《望江南百调》：“扬州好，古礼有雉，面目乔妆神鬼态，衣裙跳唱女娘歌，逐疫意如何？”顺治《六合县志》：“鸣锣舞雉”，每逢春节，百姓“鱼贯历街衢，旋转以为乐。”乾隆《六合县志》有：“演剧建醮”记载。明末清初所修《竹镇志》、《竹镇纪略》：“闹元宵，昼则效雉礼”：“五月十三日，街场……演戏娱神。”

以上文献记载，与香火艺人相传关于香火活动的来历，是吻合的。内坛神书唱词中，叙述了自己的历史。洪山内坛《三仙堂开坛》中唱道：“此会不是初兴的，列国传流到如邦。同人名叫乡人傩，傩所逐疫赶瘟黄。从前朝衣和木铎，唐朝才兴锣鼓响。”张柏林说：周留官（公），方相氏，乡人傩，锣随鼓隶，司人木铎响咚咚，夫子而立穿大红。赵小楼说：业兴周朝列国初，嘉名方相乡人傩，逐疫驱邪从今古，为获凡民福自多。孔子云：乡人傩，朝服而立于东（阼）阶。乡人傩，周礼官方相氏掌之，司人木铎响铜钟，朝服而立穿大红。汪麟童引王长昆的话说：把五岳内坛开唱白话一剖解，就知道香火戏的历史根源。“周朝手上敲木铎，唐朝遗留锣鼓响，锣随鼓隶乡人傩，驱邪逐疫一炷香。”这里说从周朝时期就有香火戏发源了。原先香火称巫人，只替民间驱邪逐疫。在隋炀帝之前就不叫巫人了，叫神僮。又名叫香僮子。除了驱邪逐疫之外，还为民间丰收谢神，祈祷免灾，代为酬神还愿。唐玄宗时，因杨贵妃称安禄山为神僮，我们不敢称神僮香僮，就称为伶人。但当时唐朝官方和士大夫则称我们伶人为乡人傩。到宋末时又改为香僮子，到元朝时又被官方统一名为优人。到满清时又被民间称为香火僮子、戏班子、戏子。又说：北宋后期到南宋中期，“五岳”神会在室外表演的形式很兴盛。元朝的时候各地大兴唱高台戏，群众在青苗会期要香僮子把神书分段搬上台化装演唱。赵小楼对香火会的发展历史，作如下的概括：从方相氏掌管乡人傩开始，刘秀兴土地会，唐兴五岳会，宋编唐六本，同治年间洪山戏得名。

香火神会活动，遍布于江苏的长江以北，以及安徽省东部的毗邻地区。六合、仪征、天长、来安一带香火会，发展成为洪山戏，也是扬剧的来源及构成部分之一。东面滨海的南通等地，发展成为僮子戏，现称为通剧。在运河两岸，香火成为淮剧的来源及构成部分。在徐淮海地区，则发展成为淮海锣鼓、淮海戏。这些剧种的部分声腔曲调和剧目，表明他们同出于香火会这一根

源。从声腔曲调来看，洪山调更接近淮海锣鼓、淮海戏。至于香火神会活动，据初步了解，各地都大同小异。

洪山内坛的活动从六合县城以北，直到天长来安，东至仪征的区域之内。

(三)

洪山内坛活动的主要内容是唱神书。

神书分部有三种说法：(1)六本神书，或称唐(堂)六部神书。但是，有的艺人说：不是六书，而是“篆书”，应该称为“唐篆书”。篆为“道教的秘文秘录”，“篆皆素书”(《辞海》，所以，此说值得注意。(2)八本神书：洪山内坛榜文上写道：“宣念唐朝八部神忏。”(3)十本神书。这种说法，最为普遍。其实六部、八部、十部所说的故事内容都相同，只是本数的划分不同而已。实际不止十部。

武俊达同志按故事内容，曾将神书分为三个部分：

(1)以卖卦、斩龙、游地府、取经、进瓜等为主要骨干的系统神话故事，以及与此主线有关的几条旁系故事。主线故事与明刊本吴承恩撰《西游记》第九回到第十一回的主要内容相似。其要点是通过渔樵对话，引出唐钦天监袁天罡之叔袁守诚长安卖卦，龙王违犯天条，魏征梦斩老龙，龙鬼闹宫，唐王游地府许三愿，以及刘全进瓜，玄奘开水陆道场等。旁系故事有四：一是卖卦系统，有袁天罡出世，袁樵摆渡等；二是刘全进瓜，有僧道化钗，李翠莲自尽，借尸还魂，御赐团圆等；三是九郎官替父系统，包括魏征应诏上殿，九郎辞学替父，魏九宏龙宫借马，西京买鞍，龙宫借鞭。从龙宫神鞭的来历，又衍出孟姜女送寒衣，观音赠红线，秦始皇赶山塞海等一系列故事；四是唐僧取经系统，包括陈子春上任，刘宏杀舟，殷秀英骂贼，放子，救子，江流认母等。以上主线与旁系共有六个系列庞大的神话故事。值得注意的是，关于唐僧出世，在明世德堂刊《西游记》中并未交待。

神书所说的主要事件，却和元朝杂剧作家杨讷撰六本二十四出《西游记》中首至四出内容近同。

（2）以五岳神的事迹为内容的长篇故事。其主要关目是：五举人长街卖唱，唐明皇戏扮丑角，五斗星大闹皇宫，李世民封神许愿。这一神书中的五岳故事内容，五岳内坛与洪山内坛，有所不同。

（3）与上述系列不大的一些独立的故事，有如下数本：

①许奶奶烧香，亦名《宝童还愿》。写许奶奶年迈，烧香还愿，误跌神龛，其子拟舍去孙儿宝童，替母还愿，后经罗山大帝点化，合家团圆。

②张祥打嫁妆。张祥因妹妹出嫁，去淮安办嫁妆，误上贼船，被投入河内，后遇巡按搭救，并代雪冤。

③黄桂香，亦名黄氏女对金刚。黄桂香七岁丧母，因受继母马氏虐待而悬梁自尽，幸被其父救下。马氏之子侯七欲杀黄桂香父，却误杀己母。侯七诬告黄氏父女杀害其母，在公堂屈打成招，判绞死，桂香替父死，被菩萨救下，侯七再告，又判斩，再被神仙救下。黄桂香十六岁嫁给赵屠户，她劝夫勿杀生，不成，自己坚持拜佛诵经。后被金童玉女接去，只因是女身，难做罗汉正金刚，转世投胎为男子，得中状元。

④杨金锁（缺）

所谓内坛十部神书，就是这四部加上《九郎官替父》、《袁樵摆渡》、《袁天罡卖卦》、《魏征斩龙》、《赶山寨海》、《刘全进瓜》。

（4）内坛神书还有第四部份，那就是“忏”。“忏，亦指拜忏时念的经。”（《辞海》）这是神书另一个独立部分。这些忏都独立成篇，长短不一、按其篇幅的长短，分为大忏与小忏。这一部分虽然与第三部分一样，都是独立成篇的故事，但这一部分故事是写一位神的来历，写他得道成仙的过程，香火会是什么会就敬什么神，就要唱什么“忏。”

《土地忏》：是一个长篇故事，包括刘邦斩白蟒蛇称帝，平帝时白蟒变为王莽篡位、正宫娘娘打入冷宫生下刘秀、柴丞相舍弃亲生女儿将刘秀调换主宫，苏宪三搜柴府，刘秀七岁只身走南阳，张公公隐藏刘秀，吴汉杀妻，邓愈、姚期、马武保驾，刘秀复国，封张公公为土地。

《灶王忏》：即《张大刚休妻》，名《休丁香》张大刚是个花花公子，一日打猎，追逐白兔，追至葛家花园，见葛丁香美貌，请媒说合娶了丁香。丁香贤良并善于理家，生了一双女儿。后张大刚有了外遇，将丁香休出家门。丁香无奈，嫁与贫苦人范三郎，后来致富行善。玉帝知道丁香所受委屈，命火星烧了张大刚家，后张大刚沦落为乞丐到葛丁香家乞讨。

《华主忏》：江西宿（修）水篾匠张公公，修行得道，能降伏洪山老虎，又能为产妇催风，死后阎王封他为华主神，专管伏虎和催生。此忏很短，唱词不到一百句。

《老人忏》：为彭祖的故事。

《长风忏》：为劈山救母故事。

《火星忏》、《牛王忏》、《都天忏》、《旃坛忏》《玄坛忏》《军王忏》《太岁忏》均缺。

此外，还有一部分也唱神仙来历，但不称为“忏”，如“跳娘娘”“请大神”“送神、结坛”都要唱这些神的来历，只是唱词更加简短，故事情节也很简单。

这些神书都发展为香火戏的剧目，随后又转为扬剧，淮剧、通剧、洪山戏的基本剧目。

扬州发现过乾隆时期神书手抄本。我们征集到光绪时期手抄本。从艺人的师承世系可上溯五代至嘉庆时期。但是，我认为神书产出的年代应早得多。神书的主体部分，即上述的第一、二、四部分，都是神话故事，故事产风的时代，都在唐朝以前。其非主体部分，即第三部分，是一些家庭伦理故事，未表明故事发生年代。神书只有唐代以前的故事这一情况很独特，值得注

意，据此，我推测神书产生于宋代。如前所述，杨讷的《西游记》前四出的故事内容与神书所述唐僧出世的内容相近。这四出的题目正名：“贼刘洪杀秀士，老和尚救江流，观音佛说因果，陈玄奘大报仇。”《古典戏曲存目汇考》称，此剧本事出自《大唐三藏取经诗话》。一般说来，戏曲神话剧，多取材于民间流传的故事或平话小说，与此相反，几乎没有。因此，我们有理由认为神书先于杂剧。杨讷为元代人，这是神书产生于宋代的又一佐证。神书有唱无白，唱词大部分为七字，小部分为十字。没有四、五言。由此推断，也不会早于宋代。这些都是初步看法，有待进一步考证。

神书的内容，是一个独立的神话体系。是一个民间神话体系。它所包含的大小书目，不见于性质与之相接近的“变文”“宝卷”“宣卷”，也不见于“平话”、小说。甚至在上千年长期发展过程，也不曾留下与外界交流的痕迹，只是在近代自己衍化出香火戏。神书是个封闭体系。这只能有一种解释：为因它是神书，神的书，是神圣的，不能当作故事来讲。香火艺人也确实视神书为经典，净手以后才能拿书翻书。洪山内坛手抄本上写着：“逐疫户所用”、“要用此书乡人傩，外人休拿当山歌。”篆是道家秘典。千万年来，也无人刻印发行。所以同属宗教内容，神书与变文宝卷不同，前者的目的是祀神，后者主要目的是宣传教义。前者要保密，后者要扩大影响。当然，这与神书具有一定的娱人作用并不矛盾。随着人类的进化，科学的普及，民间神的观念逐渐淡化，神书的秘密性与神圣性也必然随之淡化。

像所有的优秀神话一样，神书中的神话，是人类蒙昧时代的产物。当时的人们只能以非现实的想象来表现对自然力的征服和支配。这反映了他们对自然力的原始理解与斗争。反映了他们对理想的追求。因而，使神化具有丰富的想象，浓厚的浪漫色彩与奇特的英雄人物。几乎所有的山区的傩戏傩舞，都不少了“开山”这位主角。而去我们沿海就会生产“赶山寨海”这样的神

话。这个例子，十分典型地反映出山区与海滨的不同环境里，人与自然抗争中产生出不同的神话。这类神话，是神书中最积极最有价值的一部分。完全宣传因果报应的消极部分较少。神书完全用民间口头语言，形象、生动、活泼、诙谐、幽默。

（四）

洪山香火神会可分为两种。

一种为管众会，由一村一镇一族合做，如求雨会、青苗会、开耕会、收仓会等，有时修家谱也做会。时间为三昼夜。内容包括内坛与外坛。外坛如青苗会一定要“钻火圈”，求雨会一定要“爬刀山”，耕牛会在广场上画城，牵牛过城。打印（在牛身上盖印），为保耕牛不遭痕疫。渔船会要“跳扬四将军和耿七公”。有惊人的绝技表演。外坛技巧已失传。这些“百戏”，本属于祀神“法事”，后来发展成为杂技艺术，既借以显示神灵法力，更可以高难技巧娱人。

一种为私会堂，为一家一户做，以求家宅平安吉庆。私会堂的神坛设在家神的左侧，悬挂画有神像的布障，供桌上摆三牲果品香烛。堂屋内十字交叉悬挂用黄表纸大字书写的榜文。私会堂的时间为一天一夜。

私会堂的内容包括两部分。一是唱神书，占去大部分时间，榜文上写“唐朝神忏八卷”，但是整个八卷是唱不完的，只能唱其中一部分。唱那一部分，并无明确规定，由主家和香火艺人自行决定。也可能要唱其他忏，随祈神的目的和主家的需要而定。二是做法事。其内容和程序如下：先由香火子敲锣鼓出门到土地庙“请土地”，请土地有专用唱词，不是唱《土地忏》。土地请进门后就“开坛”，开坛有两种。一称“三仙堂”，一称“八神咒”唱词不同，法事也不同，每次会只用一种。开坛后“邀神”。在上述唱神书过程中，要烧香烛纸马，燃放鞭炮，香火和主家跪拜。“邀神”后香僮坐下唱神书。唱神书中穿插的法事

有：“跳娘娘”，一香童以青绉纱或青布包头，身穿镶边青布大襟褂，系青布裙，手执花香鼓，边唱边跳，其他香童伴唱并插话问答。”跳娘娘”有较高的舞蹈技巧，在此基础上加工提高后成为著名舞剧《小刀会》中的“花香鼓舞”。赵小楼说：跳娘娘会唱戏的比不会唱戏的跳得好，唱旦角的比唱其他行事的跳得好，跳得最好的是张云鹜。（洪山戏著名旦角演员）。此舞最近收入《中国民族民间舞蹈集成，江苏卷》。“法表”，法表有大小之分，大法表唱词长，法事也较复杂。香僮先跪在放在桌上的椅子上，再跪大桌上，最后跪在地上，表示向上、中、下三界法表。小法表唱词短些，法事也简单些，不跳三界。王灵官“解表”。香童头扎黑巾，上插用锡箔叠成的钢叉，称钢叉帽，手执铜锣，边唱边舞，其他香火也伴唱或插话问答。由杨从良跳的“解表”，舞姿粗犷豪放洒脱。已收入《中国民族民间舞蹈集成·江苏卷》。“跳五郎”，香火戴纸扎的五郎官冠（此冠用后，主家收下，作为吉祥物），手执铜锣。一位青年主家捧筛与香火伴舞，边跳边唱。其他香火伴唱或插话问答。跳的过程中，五郎官有时用脚去绊捧筛者，捧筛者极力躲避，或被绊倒，引起旁观者大笑取乐。最后的法事是“送神”和结坛，送神送到门外，燃放鞭炮，唱诵一番，无舞蹈。上述法事不是每会都全要做，一会可只做一部分。“跳娘娘”“解表”、“跳五郎”中插话问答，称为“伴坛，插话问答均为风趣逗笑的语言，其中有些“荤口”。

香火神会兼有祀神娱神娱人的功能与目的，从以上介绍中可以看出。艺人也直言不讳。阮有江说：“一面是敬神，一面是为玩。所以唱书要找口齿清楚的，唱得好听的”。到下半夜听神书听得困倦了，就请艺人唱段戏。唱戏不化装，坐唱，称为唱小戏。也有些地方，祀神较为虔诚，只做会，不唱戏。

一年之中除三、四月不做会，其他月份，均可做会。正月大王会，二月土地会，六月雷祖、马王、牛栏、观音会，五月七月太平会，八月平安会，九月耿公会，十月、十一月、十二月冬会。

这些大都为普众会。至于私会堂随时可做，但一般在农忙时不做会。

(五)

做香火会的人，称为香火子、香童子。主家尊称他们为香火先生。香火艺人应是解放后给予他们的称呼。艺人认为他们的正式名称应该是“乡人雉”。张柏林说，乡人雉是孔夫子给他们取的名字。香火子的祖师爷大德为孔夫子的母亲治好了病，孔夫子就为他们取了乡人雉这个名子。他们的任务是逐疫驱邪，所以又称为“逐疫户”。作为巫人。香火子能通神，是人与神的媒介，又称为“神司（祀）人”。在榜文”和“表牒”中，对于神祇他们自称为“小兆臣”。

据说以前的香火子都懂堪舆之学，能为人看风水。作为香火本身的技能，先分做内坛与外坛，内坛外坛都会做的，称为内外两全。总括香火技能，包括剪、写、跳、念四方面。剪。剪扎五郎官帽子、王灵官头戴的钢叉等；写，写各种“表牒”“榜文”；跳，包括法事中的各种舞蹈和外坛的杂技技巧；念，指唱神书和法事中各种唱词。

香火艺人原是专业的，有严格的师承关系，不拜师受业，不能做香火。参加录相的四位老艺人，按师承关系，属于洪山内坛的三个分支。凭他们的记忆，其师承关系可上溯至第五代。张柏林和杨从良同属一支，同为王昌林所传，杨比张低一辈，杨为王的第五代传人，王昌林为清嘉庆时人。阮有江为彭志福的第四代传人，彭为清同治时人，而阮有江的师父就是他的父亲阮照云。靳玉昆为陈学余的第四代传人，陈为清咸丰时人。四位艺人按他们的师承关系，尚能列举姓名的艺人已达四十余人。而这些艺人都是只做会，不唱戏的，（不包括做会中唱小戏），一般称他们为内坛艺人。始创于1888年的洪山戏的第一代艺人，他们都是做内外坛的香火子，他们在唱戏的同时也做会。洪山戏的第二、三

代艺人，也大都分能做会。为此众多的艺人，反映出香火会的繁盛。

（六）

香火神的宗教渊源及关系，至为复杂，一时难以理清。

洪山内坛榜文表牒上写着“秉教神门”，无可查改。赵小楼称为儒教神门。他说：水金书生与释迦牟尼同时创立儒、释两教，释迦牟尼是释教为沙门。水金书生是儒教为神门。沙门称和尚，神门称神司人。沙门做斋，神门做会。沙门念经，神门唱书，沙门用木鱼伴奏，神门用木铎伴奏。沙门有“跑方”，神门有“外坛”，沙门是超度亡灵，神门是酬神了愿。按赵小楼说，洪山五岳的祖师爷是野仙儒士水金书生。是在仙国出生，魔国成长。自从离开仙、魔两境，取妻室在淦山修道成仙，为野仙儒士。魔国通天教主为报佛国大破诸仙阵和万仙阵之仇，请水金书生挂帅，还送他一个紫金色凶恶面具，帮助魔国打败佛国，占领了须弥山。水金书生就回山修道去了。在姜子牙斩将封神之后，水金书生云游四方，看到妖魔鬼怪在人间作乱，命弟子师巫去逐魔驱怪。这与张柏林所说，祖师爷是大德，替孔夫子母亲治好病就是两码事了。

做会所供神像，即上述挂在家神左侧一个布幛上所画神像。从上而下分为四排，第一排为五岳神，东岳黄文虎诸中；第二排为旂坛神，第三排为都天神，五位；第四排为五路财神。这上画没有张华主，也没有李老君，也没有赵小楼所说的野仙儒士水金书生。只是在榜文上所列神仙名单一开头就写着：“白玉宫中巍巍洪山教主，黄金殿上缈缈五岳为尊。”为什么是这样的安排艺人说不清楚。

开坛邀请的神，则是无所不包。称为：“上界天仙、中界天仙、下界水仙。”每界都有若干位神仙。又称：“请得天神，地神山

神、水神河神、天京上神、水谷龙神、家神灶神，土府亡魂，千千菩萨，万万诸神。”还要历数全国有名的寺庙，本地的大小庙宇。唯恐有遗漏，最后唱道：“各山各庙相邀请，请得诸神受香灯。”从请神祈神中还表明世上万事万物都有神，以至连睡觉的床也有神。

香火神会的宗教渊源关系方面，我们得到以下几点认识：第一，具有浓厚的原始社会初期宗教色彩，有拜物教和多神教的诸多表现；第二，香火为巫，他们自称巫人。香火神会保存了许多古祭雉的内容，而与后世的巫术则有别；第三，渊源于原始宗教，又接纳了民间诸神，所以奉祀之神，至为庞杂，且无一定之规，更无明确的教义。

数年来，市县编撰戏曲志的同志们和艺人共同努力，对洪山内坛有了全面了解。这项工作，既前无古人，又后无来者。因为今后没有进行这项工作的条件了。留下这份资料，为编写《中国戏曲史》和《中国曲艺史》提供一个基础，也可供好事者们去研究。

(金)(陵)(艷)(飴)(摭)(遺)

呼安泰 輯述

笔者近年来检阅《清朝野史大观》、《历代小说笔记选》、《方志著录元明清曲家传略》等文史，内中不乏金陵艺事之实录。兹援资辑述，以备存阅。

南巡杂记

清代乾隆时，国势殷盛，公私富足。江南一带，尤称繁华。高宗南巡前后凡六次，臣民望幸之私，于后尤甚；地方官绅迎驾，预备一切，极争奇斗胜之能。史载其第五次南巡时，御舟未抵金陵，相距镇江约十余里，遥望岸上着大桃一枚，硕大无朋，颜色红翠可爱。御舟将近，忽烟火大发，光焰四射，蛇掣霞腾，几眩人目。俄倾之间，大桃砉然开裂，则桃内剧场中峙，上有数百人，方演寿山福海新戏。彼时各处商绅争炫技巧，两淮盐商尤甚。于时，凡有一技一艺之长，莫不重值延致……又南巡时须演新剧，而时已匆促，乃延名流数十辈撰《雷峰塔传奇》，乃依旧曲腔拍以应之；若歌者偶忘曲文，即依旧曲模糊歌唱，不至与笛板错迕。又御舟南行之时，双舟前导，戏台架两舟上，向御舟演唱。福文襄自台湾凯旋，舟行江南，亦袭用此法云。

——见《清朝野史大观》第十二卷《清代述异》九十五页。

戏台灯联

前清缩短国会之诏下，金陵各茶园演庆贺戏五日。各园戏台两楹皆悬灯联，颇有可观者。内有一联，极为时人称道。其联曰：

国会未能速开，无可消愁遣闷，且同看这台新戏；
代表业已解散，再来请愿爱国，真不值一个大钱；

——见《清朝野史大观》第十一卷《清代述异》三十七页。

李太虚曲本

吴梅村座师李太虚，声名显赫，才倾时流。崇祯中为列卿。国变不死，降李自成。清定鼎后，有上元举人徐巨源者，尝非笑之。一日视太虚疾，太虚形容怆然，自言病将不起。巨源曰：“公寿正长，必不死。”诘之，则曰：“甲申乙酉不死，则更无死期，以是知公之寿未艾也。”太虚怒，然无如何。巨源复撰一剧，演太虚及龚芝麓降李，后闻清兵入，急逃而南，至杭州，为追兵所蹙，匿于岳墳铁铸之秦桧夫人胯下，值夫人方月事，追兵过而出，二人头皆血污，极为狼狈……。

后此剧遍演于民间，稍稍闻于太虚。适龚芝麓以上林苑监谪宦广东，途中亦闻此事，乃与太虚密召歌伶，夜半演而观之。至两人出胯下时，血淋漓满头面，不觉相顾大哭，谓“名节扫地至此，夫复何言？然为孺子辱至此，必杀之以洩忿念。”乃使人俟巨源于逆旅刺杀之。此事系赵甌北得之于蒋心餘云。

——见《清朝野史大观》第十一卷《清代述异》三十八页。

吴藺次奉诏谱《杨继盛传奇》

吴绮，字藺次，号丰南，以顺河九年拔贡生授秘院中书舍人。夙负才望，尤以词曲名。奉诏谱《杨继盛传奇》。谱成称旨，即以杨继盛官官之，时以为奇荣雅遇。藺次有拜椒杨先生祠时奉命谱《椒山传奇诗》。或曰：今昆曲有《鸣凤记》院本，演椒山劾严嵩事，殆即藺次所撰进，后遂遍传金陵教坊也。第考梨洲先生太夫人曾有寿日见演《鸣凤记》因之恸哭一事，见梨洲子百家跋刘子所作寿序后。是《鸣凤记》明末已行。藺次所撰，当别一本（笔者按：《中国戏曲、曲艺词典》、《中国历代名臣词典》

“王世贞”条均云《鸣凤记》为王世贞所撰，仅《鸣凤记》条说为王世贞门客作）。当谗之识曲者。

《鸳鸯印传奇》始末

据清人黄钧宰《鸳鸯印传奇始末》一文云，《鸳鸯印传奇》三十六折，感蜀女秦碧怜作也。壬子秋月，同宗生客游金陵，会饮妙香庵，偶题旧作“百字令”词於东廊壁上，后三日寓主人兰君过其地，见有女子和诗於后，生闻之往观，果见云笺一幅，墨迹娟秀，词意苍凉，署名曰碧怜，尾铃鸳鸯小印，讽咏至再。私念闺中无此清才，或者朋辈托名，姑属兰君访之。

生原作云：

漏声几下，看月轮初上；雨丝才歇，万里山河同照影，总是一般清澈。歌舞楼台，萧条庭院，恩怨相生灭，是谁分与，一家一个明月。便道碧落因缘，红尘福份，咫尺相殊绝。记得年时游览处，也是一般清澈。好梦烟沉，春华水逝，争又悲欢别？是谁换却，一时一个明月。

此乃宗生见月，随笔而成。碧怜读之，凄感累日，和作曰：

沧江浩渺，问古今才人，多少华销英歇？剩有临川词笔健，一点文心照澈。芍药春浓，芙蓉秋老，莫漫悲兴灭。一般花影，夕阳何似新月？回忆剑阁风光，巫山云气，乡思徒凄绝！忽见新词添旧恨，旅雁数声悲澈；彩笔云飞，罗衫露冷，画舫秋风别！青天难问，古人曾见今月。（笔者按：上阙多二字，姑仍之，以存其真也。）

他日兰君访得其人，盖碧怜父秦翁者，蜀人而挈眷贾金陵。女十龄丧母，继母袁氏爱女若已出。命从舅氏学词翰，出语即工。舅母与兰君故相识，语及题句和作，互询其人，喜为文字姻缘，殷然作合。既定议，客中不能备礼，秦翁设饌，延诸文士为诗会以试宗生。生果居首选，因乞生词卷以为聘，而以鸳鸯印报之，期明年冰泮娶焉。后洪秀全围攻金陵。官民逃窜，女颠沛流

离，三自经而未绝。及与生见，已弥留向壁卧，扶而面之，示以颈创，双泪纷披，目直视不能言。生对之哭，女摇手，复勉力取床头剪，自指其发，袁会意断发以赠生。须臾，女眼枯泪尽，玉冷香销。至是，生所题卷，犹置怀间也。

黄钧宰感其事，为戏《鸳鸯印传奇》：以宗生与秦女碧怜为纲纬，以当年兵事，始於陆建瀛，终於何桂清，而结以清兵肃清江南，示曲终奏雅之意。据黄氏自云，“丙寅清水潭决，稿本付诸东流”。

见《历代小说笔记选》三卷《金壶七墨》。

李渔“芥子园”

李渔自称生平怀有两绝技：审音、擅曲及构建亭园。早岁于故里筑“伊园”（伊山别业），寓居金陵筑“芥子园”，晚年回杭州再建“层园”。

“芥子园”为李渔金陵之别业。清同治《上江两县志》卷五《城厢》“石观音”条下小注云：“有李笠翁芥子园与周处台相邻；又有纪伯紫旧居，去芥子园不数武。见李渔寄纪伯紫诗序。（笔者按：“渔”恐“渔”误。）民国夏仁虎《秦淮志》“芥子园”条下云：“在近小运河水旁，与周处台相近。”（见《南京文献》第二十四号《李渔寄纪伯紫诗序》）。李渔贤周处之为人，因以为邻。

该园“地止一丘”，小如“芥子”，故以“芥子”名之。经李精心构建，巧为措置，别有洞天。内有“歌台”、“月榭”、“一房山”、“浮白轩”、“来山阁”诸景点。其题“歌台”联云：

休萦俗事催霜鬓；

且制新歌付雪儿。

“芥子园”不唯以出版图书、经售李渔精心设计之笺帖、文化用品等而名噪一时，尤以演剧而名闻遐迩。李五十六岁（1665，康熙五年）将其由甘肃、兰州携来之乔、王二姬，置入

园中家班后，每逢年节生辰喜日，赏花玩月之时，或宾朋兴会之际，必在园中演剧为乐，并邀左邻右舍而观之。康熙十二年（1672）新春，吴冠中、周亮工、方楼冈、方邵村、何省斋诸名流，宴聚园中观乔、王献艺，无不欣羨不已，赞叹连声。

——见《李渔传》。

目连戏

明末清初文学家张岱，字宗子、石公，号陶庵，自署蝶庵居士，《中国人名大辞典》及《中国戏曲、曲艺词典》均云其为四川（剑州）人。（笔者按：《陶庵梦忆》刻于《砚云甲编》，又刻于《粤雅堂丛书》。是书伍崇曜跋文中有“按岱，字宗子，山阴人”之语，经朱剑芒考证，岱为山阴人）。

张岱交游极广，酷嗜声色之娱：尤其寄居金陵秦淮桃叶渡时，因得姚简叔介绍，与京中诸勋戚大老、缙衮、高人、名伎一一相交。一日演武场搭一大台，选徽州旌阳戏子，扮演目连戏，岱往观之：剽轻精悍，能相扑跃打者三四十人，凡三日三夜。四围女台百什座，戏子献技台上，如度索、舞绳、翻桌、翻梯、斛斗、蜻蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜剑、窜火之类，大非情理。凡天神、地祇、牛头、马面、鬼母、丧门、夜叉、罗刹、锯磨、鼎镬、刀山、寒冰、剑树、森罗、铁城、血海……一似吴道子地狱变相，为之费纸札者万钱。人心惴惴，灯下面皆鬼色，戏中套数，为《招五方恶鬼》、《刘氏逃棚》等剧，万余人齐声呐喊……。戏台书悬楹联二副，其一曰：

果证幽明，看善善恶恶，随形答响，到底来哪个能逃；

道通昼夜，任生生死死，换姓移名，下场去此人还在。

真是以戏说法。

——见《文学名著丛刊》。

逃走唐明皇

吴江周某，善唱昆曲，日与秦淮优伶相狎，遂习串戏，父恶沦于下贱，屡加扑责，严禁之而终不悛人。问其串戏有何乐，周曰：“吾侪小人，终不能纡青紫，若串戏，时为卿相，时为帝王，旗旄导前，从卒拥后，人以为戏，我以为真，其乐何可支也？”

一日，城外演剧。周潜入班中。扮唐明皇，演《长生殿》，骤见其父在台前观剧，窘赫无计，未及解冠带，即从台上一跃，疾趋而避之。时观者数千人，不知其由，皆大哗。索领班者殴之几斃。周自后，人俱以“逃走唐明皇”呼之，而不敢再登剧场串戏矣。

——见《历代小说笔记选》二卷第八百四十二页。

演戏

金陵梨园演戏，以高宗南巡时为最盛，而两淮盐务中，尤为绝出。例蓄花雅两部，以备迎驾演唱。雅部即昆腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、二簧调，统称之谓“乱弹班”。清人钱泳云其七、八岁时，江南有“集秀”、“合秀”、“撷芳”诸班，为昆腔中第一部。

——见《历代小说笔记选·履园丛话》。

曾国藩不禁秦淮灯舫

六朝金粉之遗，祇胜秦淮一湾水，逮明季马湘兰、李香君辈出，风情色艺，倾动才流。迄今读板桥之记画舫之录，纸墨间犹留馨逸。自兵燹十年而一片欢场又复鞠为茂草。清兵克复金陵后数月，画船箫鼓，渐次萌芽。时六安涂廉访守郡，亟飞牒厉禁，一日谒曾文正公，曾笑谓涂曰：“闻淮河灯船，尚落落如曙星，吾昔计偕过此，千艘梭织，笙歌彻宵，洵承平乐事也。”又次

日，曾约诸幕僚买棹游览，并命江宁上元邑令设席秦淮款太守。一时士女歌声，商贾麇集，河房榛莽之区，顿见白舫红帘，往来其间，浅斟低唱，一片喧腾，寓公土著，闻风来归。自是秦淮日益繁盛，遂大有丰昌气象。时人称曾国藩颇知政体云。

戏曲作家与曲家

顾大典，字道行，衡字，号恒狱。戏曲作家、曲家。隆庆二年（1588）进士。年未及壮，丰神秀美，望之若仙。先授绍兴府教授，旋迁处州推官。万历二年再擢主事，改南京兵部转吏部郎。寓居金陵时，暇即呼同曹郎，载酒游赏吟咏。工书、善绘事，遇佳山胜水辄图之。或晨夕忘返，而曹事亦无废。居所有谐赏园、清音阁，池台清旷，宾从觞咏不辍。又妙解音律，颇蓄歌伎，自为度曲，不入公府。有传奇《义乳记》、《青衫记》、《葛衣记》、《风教编》，合称《清音阁四种》。现仅《青衫记》有存本；《葛衣记》有残折；另有《谐赏园记》、《清音阁集》、《海岱吟》、《冈游草》、《园居稿》等诗文集。

——见《方志著录元明清曲家传略》

范文若，1588年生，1636年卒；一说1591年生，1638年卒。初名景文，字香令、更生，号吴侬荀鸭。戏曲作家。任兵部主事后久居南京。有传奇十六种，现存《鸳鸯棒》、《花筵赚》、《梦花酣》、合称《博山堂三种》；另《生死夫妻》、《勘皮靴》、《金明池》、《花眉旦》、《雌雄旦》、《欢喜冤家》六种，有残曲，余皆佚。此外尚存散曲若干。

——见《方志著录元明清曲家传略》。

怀春醉客，金陵人，姓名及生平、生卒年月不详。戏曲作家。有《曲中曲》杂剧一种。

——见《方志著录元明清曲家传略》。

陆华甫，南京人。生平及生卒年不可考。戏曲作家。明万历二

十四年前后在世。有《双凤记》（原题《双凤齐鸣记》）杂剧一种。世德堂有刊印本，收入《古本戏曲丛刊》第二集。《曲海总目提要》述剧本演赵范、赵蔡军中立功事，《宋史》有载，全剧以史实结撰。

——见《方志著录元明清曲家传略》。

林章，原名春元，字初文。戏曲作家。生平及生卒年月不详。万历年间举人，曾久寓金陵。有杂剧、传奇各一种；另有《林孝廉集》一卷。

——见《古典戏曲存目汇考》。

张四维，生平及生卒年月不详，字冶卿，号五山秀才，南京人。万历前在世。《金陵琐事》载，有传奇《章台柳》、《螭璋记》、《双烈记》三种。今存《双烈记》；另有《溪山闲情》文集一卷。

——见《康熙江宁县志》及金陵琐事。

吴兆，字非熊，生卒年不详，戏曲作家。少喜为传奇词曲，曹能始雅爱之。侨寓金陵时，与城郊郑应尼作《白练裙》杂剧，嘲马湘兰，青楼人比之樊川（杜牧）轻薄。复作《秦淮门草诗》遂流传白下。兆为人豪放率直，每贵游杂坐，竟日苦吟、度曲，旁不知有人。另有《金陵》、《豫章》、《姑苏》稿诸。

——见《方志著录元明清曲家传略》及《海阳诗集》。

皮元素，戏曲作家。江宁人，生卒年月不可考，据《康熙江宁县志》引《金陵曲目表》：“名光淳，最是作家”。

——见《方志著录元明清曲家传略》。

沈恩，江宁人，生平及生卒年不详，字复之。《方志著录元明清曲家传略》，将其列为明代戏曲作家。官止深州学正。马西虹称其工乐府云。清朱绪曾《金陵诗徵》十九卷有详细小传。

——见《康熙江宁县志》。

盛鸾，金陵人，生平及生卒年月不详。《方志著录元明清曲家传略》，将其列入明代戏曲作家。有《贻拙堂乐府》二卷。详见《康熙江宁县志》三十四页及清朱绪曾《金陵诗徵》卷二十小传。

——《方志著录元明清曲家传略》。

邢一凤，江宁人，字伯羽，号太常。生平、生卒年不可考。赵景深，张增元所编之《方志著录元明清曲家传略》，将其列为明代戏曲作家。邢所填南北词最新，妥入弦索。清朱绪曾《金陵诗徵》二十一卷，有小传。

见《方志著录元明清曲家传略》及《康熙江宁县志》三十四卷。

王逢元，江宁人，曲家。据《康熙江宁县志》引《金陵曲目表》云：“吉山王逢元，最是词曲当家。”生平及生卒年月不详。

——《方志著录元明清曲家传略》。

江义田，字晴帆，上元人。戏曲作家。有《丹桂传》（《今乐考正》题名《折桂传》）院本及《梦笔楼词钞》一卷。

——见《古曲戏曲汇考》。

周济，字保绪、介存，号止莽。戏曲作家。嘉庆乙丑（1805）进士。侨居南京，得金陵江氏春水园，自号春水翁。有院本《海燕记》及《介存斋集》。生平不详，生卒年亦无考。

——见《明清两代南京戏曲活动概况》。

须子清，久寓金陵，戏曲作家。生平及生卒年月不详。有杂剧《泗洲大圣滄水母》；另一杂剧为《双鸾楼凤碧梧棠》，惜已佚。

——见《古曲戏曲存目汇考》。

刘熙棠，别署群玉山人，江宁人。戏曲作家。有《游仙梦》传奇一种，凡十二出。有清嘉戌午年敦美堂刻本。演《红楼梦》贾宝玉入太虚幻境事。现存北京图书馆。

——见《明清两代南京籍戏曲作家一览表》。

程延祚，南京人，戏曲作家。工诗文，擅词曲，有政声。与《儒林外史》作者吴敬梓至为友善。代表作为《莲花岛》传奇一种及《青溪说诗》二十卷。清康熙年间人。

——见《明清两代南京籍戏曲作家一览表》及吴敬梓年谱》。

胡秋宇，南京人，戏曲作家。生平不详，能诗文，擅音律。

——见《明清两代南京籍戏曲作家一览表》。

汪恺，南京人。戏曲作家。生平及生卒年不详。所撰《芙蓉剑》传奇，极富神话色彩，为当时流传南京之传说故事，演金陵杜瑗梦仙人赐芙蓉剑，遇王、张二女，以剑作合事；另有《隻尘谈》传奇一种，已佚。

——见《明清两代南京戏曲活动概观》

一张小柬动金陵

“乌丸故国，覆巢无完卵可知，燕子春灯，建邺本才人所具；茹幼怀薄技，久望京华，如此风波，未经跋涉。念承欢之有贵，敢谓非男；惟长德之相矜，以及吾老。用是负鼓南来，秦淮小住；虽渐入室，聊且登场。权效白头宫人，妄谈天宝；尚望青衫学士，引正宫商。倘蒙一字之褒，实拜有生之赐。九顿以请，虔叩撰祺”。

这是一篇印在一张制作精美小柬上的原文。具名是联幼茹。此柬行文非同流俗，骈四骊六，古雅动人。抗战前一年，即民国三十六年，南京各报馆，几乎都于同一个时间，收到了这张请柬。引动了金陵报人的好奇，连因两耳失聪向不涉足歌台剧社的报界名流张慧剑，于一次文友聚会中，亦表示亟欲一识其人。

后来经了解，联这幼茹仅是一位年方十六岁的小姑娘，能唱京韵大鼓，亦擅京昆艺术，本不姓联，据了解她身世的人说，其先代原是清室爱新觉罗嫡系的王爷。孙中山先生领导革命党人推

翻满清封建王朝后，她的显贵家庭，也土崩瓦解，一落千丈。贵为金玉之身的联幼茹，幼即聪颖过人，且眉目清秀，楚楚可人，但为时境所迫，只得降心习艺，以谋生计。七岁便于平津一带，登台献艺，颇露头角。

此次至南京，原是夫子庙天韵楼老板派专人至北平邀请而来。联幼茹虽极年幼，但待人接物落落大方，很少歌姬冶媚俗态。在天韵楼献艺期间，捧者甚众，电台请她义务广播三次，很受观众欢迎。她北归前一日，尚有京昆遗老嗜宿，为其鼓掌喝采。

言菊明蜚誉南京

“未开言不由人珠泪滚滚，天卸重任我就要你担承……”言菊朋这段前所未有的、独创的《让徐州》，“腔由字生，字正腔圆”，曾经在南京演出时，博得观众一阵又一阵的掌声。

出生于清末蒙古族的言菊朋，曾是一个在清廷“理藩院”任过职的票友。他根据自己嗓音狭窄、齿唇间吐字沉重的特点，专在行腔吐字上狠下苦功，先后向昆曲前辈红豆馆主、琴师陈彦衡、青衣正宗王瑶卿等京昆名家乞教，并将地方戏曲、大鼓等优美声腔兼收并蓄，博采众长，独辟蹊径，创造出自成一格的“言派”唱腔，成为京剧老生行中一大流派。

言菊朋于抗日战争前，曾几度来南京演出。据《歌台剧社》云：一次，他在中央大舞台演《卧龙吊孝》。此剧在唱功上要把诸葛亮痛悼周瑜的伤感之情，从腔调中倾吐出来。“见灵堂不由人珠泪满面”一句二簧导板，言菊朋唱得回肠荡气，“灵堂”二字走鼻音特别明显，反复周旋，凄婉至再，真有泣不成声的味儿；那“面”字行腔若断若续，极见哽咽哀伤之情；接着一句“回龙”，“叫一声公瑾弟细听根源”，“公瑾弟”三字唱出时，眼神一亮，两手做一个前伸的动作，犹如要扑上去一样。“根源”两字于嗓内数次回旋而出，音调由细渐宽，含蓄于旋律之中，令人凄然欲绝。那一段慢板“言前辙”的“楼上楼”的唱段，

唱来变化多端，回味无穷。通过唱做，充份体现出诸葛亮这位大政治家、军事家的宽广胸襟。

言菊朋的身材相貌，演祢衡一角最为适宜。一次换戏演《打鼓骂曹》时，一句“平生志气运未通”，一段西皮“快三眼”，言菊朋昂首挺胸，双目远视，把祢衡矜持自大、目中无人的狂态，毕露于唱腔和功架之中。《击鼓》一场，“掌中缺少杀人刀”一句，行腔高亢，“杀”字喷口有力，与曹操辩论时的一段念白，字字清晰，振振有词：“你不识贤愚。眼浊也……常怀篡位，乃是你的心浊也”。这段痛快淋漓的道白，抑扬顿挫，掷地有声，把曹操骂得体无肤，无地自容。

尤其是他那手伴奏“夜深沉”的击鼓技巧轻重疾徐，节拍合度，功夫极为深厚，观众报以热烈的喝采声。言菊朋当年在南京演出的精湛技艺，迄今一些京剧老观众尚赞不绝口。

林树森拂袖演关公

据《金陵野史》云，民国初年，著名京剧演员三麻子在南京第一舞台上演关公戏，尤其是演《麦城升天》一出，每次要在后台“祖师爷”牌位的左侧，特设一座临时的“关圣帝君之神位”，大香大烛，顶礼膜拜后方披挂登场。因为当时戏院老板和艺人，都以为不如此就会触犯“老爷”，招来灾祸。据说当时上海新舞台夏月润演关公戏时，不信这一套，后来真连续发生了两次火灾。南京一些戏院闻讯，也不敢得罪“关圣帝君”，随按上海习俗，供起了关羽牌位。

而当时从上海来的名演员林树森，就根本不理这回事。演出前夕，南京大戏院老板照例在后台特设一座“关圣帝君”灵位。林树森已经勾好了脸，正待穿服装时，老板来请他去焚香行礼。林树森奚落地笑了笑说：“你看，咱现在就是关老爷，要显圣，我显圣，不关您的事！赶快把那玩艺儿（指牌位）给撤了！哪儿来这么多的名堂！”说过，袖子一甩，穿好服装就上了场。

林树森生就一双丹凤眼，身材高大，嗓子刚烈，演关公戏得天独厚。那双丹凤眼平时老是在台上闭着，唱到关节处，猛一睁开，威风凛凛，杀气腾腾，令人惊心动魄。那晚演得特别精彩，不仅台上没出事儿，事后也没见发生火灾。林树森技艺高超，但却虚怀若谷。演《关公走麦城》前，他看到前台人员在海报上大书“南北独一无二文武老生兼红生林树森”字样，很不以为然，一把夺过笔，只写了“林树森演《关公走麦城》”九个字，要那人照此重新写过。因林排行第四，梨园界尊称“四爷”，那人只得一叠连声地答应：“四爷，好，好！”

金少山含恨别金陵

身材魁梧、嗓音洪亮的金少山，是京剧名净金秀山之子。他扮演的角色，无论是铜锤或架子花脸，或是力拔山兮气盖世的项羽、铁面无私的包拯、绿林豪杰窦尔墩，皆不用穿胖袄、加垫肩，就显得腰壮肩宽，精神抖擞，威风凛凛。

1933年金少山家住上海八仙桥，除演出外，就与笼养的几只猴子和一只小老虎嬉戏逗乐。梅兰芳其时正在南京赈灾演出，特派专人至上海请他来南京合演《霸王别姬》。

金少山到了南京，住在中山东路的中央饭店。那时他的鸦片烟瘾大得吓人，每天下午四时一起床，先烧几口大烟就将床上的猫儿喷醒，然后再自己过瘾。房间内鸦片烟灯横陈榻上，查房来的宪兵对之亦无可奈何，据说是得到首都警察厅的特许。

《歌台剧社》载，当时演一场拉一场铁门，挂一场客满牌，除包银外，梅兰芳私人每晚还贴一百元大洋给金少山。后来在朱雀路明星大戏院演出《牧虎关》时，他那唱腔和道白，一开口便有震山撼岳、石破天惊之势。南京一些买不到票和无钱买票的戏迷，每晚都聚立在四象桥头，闭目静听。金少山那高亢洪亮的道白和唱腔，都能一字字、一句句传到场外，简直比扩音器还要清晰。

金少山在南京最后的一次演出，是在新街口世界大戏院搭班，那是在南京沦陷时期。他除了天武的身材和嗓音外，勾脸艺术也有独到之处。象《龙凤呈祥》中的张飞，他勾的是“蝴蝶脸”，出场时鼻窝勾成八字形，显得既威猛又含怒意。待到驾舟接到刘备和孙夫人时，鼻窝又描成半园形，从脸谱上露出眉飞色舞的喜悦之情。他不象别的花脸演员一次勾脸定型，而是根据人物在剧情发展中的需要，随时用彩笔添添改改，使人物的性格发展和心理活动，借助于脸谱的勾勒，形象地展现在舞台之上。这是金少山勾脸艺术的匠心经营，也是乃父金秀山的家传。金少山此次的精湛表演，更加轰动，一时风靡了南京各界人士。

其时南京有一班会头子，为装门面硬要金留下唱堂会，但演出合同期满，金已与蚌埠戏院签订了合同，必须履行合同按期去蚌埠。强龙难压地头蛇，金无奈只得央人再三说情，但大流氓还一再扬言，如果金少山不留下来给我唱堂会，下次来南京，我叫他直着进来，横着回去！

金少山闻听，满腔愤怒，恨别金陵，从此再也没来南京演出。

京剧武生王虎辰

王虎辰是四十多年前名震东南、蜚声伶界的著名京剧武生。他在南京上演他的拿手好戏《周瑜归天》时，除表现了“雉尾生”的丰姿英俊、运用自如的大小嗓之外，还着重刻划了那位吴大都督周瑜量小嫉才、傲慢尚气的形象；特别是《柴桑败北》一场，王虎辰表演周瑜得悉关羽、张飞、黄忠、魏延从四路包围了吴军，自己“假途灭虢”之计已经破灭时，其张惶失措的神色，鲜明地表现在那目瞪口呆的一霎间。这种细致入微的表演，确实把周瑜演活了。因此当时南京的戏迷们，无不交口赞誉，称他为“活周瑜”。

据《金陵野史》载，王虎辰那时在南京演出的业余活动也很

有趣。当年在夫子庙义顺茶馆门前有个王老四，摆了个专售鸣禽的摊子。一天王虎辰偶然踱到那里，瞥见鸣鸟中有只画眉正在叽喳跳跃，非常喜欢，便问王老四那只画眉要卖多少钱。王老四看他不要个玩鸟的人，又不认识他是京剧的大名角，就随便地答道：

“这画眉叫声清脆动听，毛片润滑，与众不同，非十块大洋不卖。”不料王虎辰一听哈哈大笑说：“好吧，咱买啦！”王老四没想他出手这么大方，一时过意不去，又介绍他在东牌楼陈炳南鸟笼店购买了一只精致的鸟笼，让他欣然而归。

三十年代，南京一般绅商、富豪子弟，喜于夏日夕阳西下时，邀伴泛舟秦淮河，消暑涤烦。一天，王虎辰自携京胡，也相邀二、三友好游弋于秦淮河中。当游船荡至复成桥“榴园”附近时，已是晚上十点多了，王虎辰忽然兴起，叫友人拉起京胡，竟引吭高唱起《打渔杀家》中“父女们打鱼在河下”的那四句西皮散板来。歌声打扰了“榴园”里几名纳凉者的清兴，内中一人对着游船高声嚷道：“喂，请你不要再唱了，好不好！”王虎辰闻听步出舱外，也高声嚷道：“你们不认识我吗？我是王虎辰！你们平常不买票，还听不到我唱哩！”众人一听连忙跑出陪不是：

“对不起，对不起！王老板，请您多唱一会儿，我们欢迎！”王虎辰却说：“对不起，我也收场啦！”

王虎辰当年住在淮清桥畔的温泉旅馆。据旅店的服务人员说，他平素饮食简单，衣着朴素，经常习惯地穿一件青布排纽扣中袄，袄的四边还缝进一排铜元，这件衣服比一般中袄的份量要重出许多。听说这是他为了锻炼武功特地缝制的；同时他每日三餐就餐前，总要在较远处起势，一个箭步越过饭桌，然后再蹲在一张椅子上用饭。这是他结合日常生活，苦练武功的又一例。

可惜，这位正值华年的一代名伶，不久乘船渡江，帽子为风吹落江面，一时情急鲁莽，跳江追帽，竟不幸惨死在扬子江中！

音乐舞剧《孟姜女》

1946年秋，由上海中华音乐剧团上演于南京的音乐舞剧《孟姜女》，是以民间戏曲故事为兰本，采用中国古典戏曲舞蹈程式，配以西洋管弦乐队伴奏，载歌载舞，亦中亦西，新颖独特，别开生面。

团长兼编导的是侨居上海的白俄、曾任上海工部图书馆馆长、富有音乐修养的夏洛莫夫。扮演孟姜女的王艳霞，是上海先施乐团的挑梁青衣。饰演秦始皇的是上海天蟾舞台的扫边老生刘顺奎。其他还有武生王正堃和跟斗大王郭金光等一些京剧演员。管弦乐队指挥由夏洛莫夫兼任，副指挥为黄贻钧，乐队队员有韩中杰、陈传熙等，合唱队员也都是当时之选，有今中央人民广播电台驰名国内的朱崇懋，有五十年代曾获国际青年节女高音独唱奖的董爱琳等，唯担任舞蹈演员的均是京剧界的二流演员。

《孟姜女》在南京励志社礼堂，总共只演出两个招待场。第一场招待那时的党国名彦，各部院会的首脑以及中将军以上的武官；第二场招待各国驻华大使和美国军事顾问团。蒋介石出席了第一场招待演出，蒋夫人宋美龄因该剧系孙夫人宋庆龄赞助并以中国儿童福利协会名义演出，连续看了两场。

演出后反映不一，可谓仁者见仁，智者见智，当时首都各报发表的剧评，也是毁誉参半：誉者认为采用中国古典戏曲舞蹈动作，表现中国古老的民间故事，富有鲜明的民族特色，是中国芭蕾舞的开路先锋；毁者以为以中国古典戏曲舞蹈语汇，加上全盘西化的音乐伴奏来表现古老的民间传说，非驴非马，不伦不类，是舞台上生凑硬拼的“大杂烩”。一时各执一端，互不相让，均有偏激之处。

演出后，剧团打算去美国旅行演出，苦费经营，宋庆龄遂出面商请三妹宋美龄出资玉成其事。所以那次《孟姜女》在南京的上演，既是祝贺蒋介石六十大寿，也是演给后台老板看看演出水平

能否出国。后来宋美龄为该团筹集出国资金，前后长达半年之久，终因战局失利，致使该团出国计划未能实现。

名角的业余爱好

老一辈的著名京剧演员，大都到南京来演出过。他们在宁期间，除排练节目和登台献艺外，都各有自己的业余爱好。

以演《伐子都》闻名国中的武生李盛斌，平素最爱打篮球。在南京演出时，他经常业余到中央大学体育场练习球艺。由于他的武功底子厚，身体素质好，往往能一两个小时不下球场。该校一些体质较弱的运动员，每每难以坚持，而李盛斌百战不怠，却一个劲地喊“加油”，弄得他们精疲力竭，只得高挂“免战牌”。

有一次宋宝罗在南京演出，碰巧刘宝全也在宁献艺。宋平时专听爱京韵大鼓，难得有此良机。于是一有空就赶到“大世界”去听刘宝全的“大轴子”。如遇时间冲突不能去，就唉声叹气，深感惋惜。

“活霸王”金少山爱好吸鸦片，不善理财，唯好饲养动物和收购古玩。每次来宁演出，荣宝斋老板都要在他身上打主意捞油水。当时夫子庙一班古董商人，都讥讽他“发楚霸王的财！”

四大名旦之一的程砚秋和武生李万春在宁时，经常到夫子庙一家月宫弹子房打弹子消遣。有时别的顾客不认识他们，他们就在一旁作“壁上观”。认识他们的就争相围观，故意和他们攀谈，往往弄得他们应接不暇、难以脱身。

白派宗师白云鹏，平日雅爱字画，且对鉴别古文物的真伪颇具经验，一次在南京演出，于一个偶然的场合，发现群乐戏茶厅冯益生手上一把纸扇：扇骨上精美雅致的“模雕”蝇头小楷；扇面上是胡郊卿的老虎和骆寄海的行草。雄健的“山君”，飘逸的书法，把他看得爱不释手，迫不及待地问冯益生：“这把扇子卖给我玩玩，好不好？”冯见他出言不逊，不满地反问道：“您出多少钱？”“给您十五块大洋行不行？”那时冯正好经济比

较富裕，根本不在乎这几个钱，便一口拒绝了他，弄得白云鹏面红耳赤，几乎下不了台。

名武生王少楼，酷爱足球，一年农历六月十一日到夫子庙钓鱼巷梨园公会去祭奠“祖师爷”，途遇一位金陵大学学生，约他下午参加足球比赛，他欣然而往。那天下午两队踢到夜幕降临时还难分轩輊，因当晚还要上演《长坂坡》，他只好举手向裁判员要求中途退场。裁判员准他退场后，王少楼参加的那支足球队，连失三城，顿告败北。

南京最早的戏茶园

《金陵野史》载，戏院出现于南京，当以大彩霞街之升平戏茶园为首创，时当光绪末叶，它本是一家专售面点的茶馆，改为戏茶园后，因陋就简，大门置门棚，座池中设八仙桌，两侧为长木椅，椅后有长木条板，可放烟茶零食。第一排桌置香茗糕点为贵宾席；海报仿效上海、北京，以大红纸用黑底描金书写演员姓名及戏码，一时独步金陵，营业鼎盛。《冶城话旧》亦有类似记载。但段昭南在《清末以来的南京戏茶厅》一文中云，升平戏茶园与仪凤园戏茶厅及庆升茶园，均开办于清光绪年间，且升平戏茶园地址有误，不在彩霞街，而在大中桥。

《江南京剧风雨录》一选段

吕君樵

1934年仲夏，脱离上海天蟾舞台，首次以“补角儿”身份，随南方“四大名旦”之一刘筱衡跑码头。目的地为南京。途经无锡于该地中南大戏院作短期公演。接着，冒酷暑奔赴“火山”二叩都门。

1933年春，曾在新街口世界大戏院上演连台本戏《痛哭山海关》，突出爱国主义思想宣传，时隔年余，旧地重游。在四象桥下明星大戏院以传统戏为主“战高温”。入秋，又转移在下关百乐大戏院以连台本戏为主，搏斗“秋老虎”。这大半载时光，为生活奔走于沪宁线上，虽然包银赚得不多，但艺事上却获得丰收。

时年一十九岁，作为梨园世家第四代，尽管自己血液里含有遗传的艺术细胞，能戏数十出，但也不足以应付实际需要。于是“钻锅”——“钻大锅”（现学现演），就成为家常便饭。生活在那年月的演员搭班，深感吃饭难，难吃饭，饭难吃。好处是，生活难度大些，能促使人们增长竞争意识；再之，处于艺术青春成长旺盛时期的年轻演员，加强勤学苦练，奋发前进，为个人艺术仓库，多积累一点精神财富，为后来我兼任编导工作，是大有裨益的。

“钻锅”《九曲桥》

南方“四大名旦”之一刘筱衡，他在无锡、南京的打炮戏为《九曲桥》代《拷打寇承御》。该剧系从连台本戏头本《狸猫换太子》中选出作为折子戏单演。作为老生行“帮角儿”的我，当

然听从“角儿”的安排。在离沪前。先向刘先生学另一主角陈琳。尽管在沪老六增舞台（地址在二马路）看过头本《狸猫换太子》，然而，并不喜欢这出戏，原因有三：

其一，陈琳念京白，生在上海的北京人，念不好京白的演员大有人在，本人也系其中之一，而京白在剧中比唱的份量还要重，不讨好；

其二，脸部消瘦，细长个儿，扮光嘴吧的角色，形象上吃亏；

其三，“拷打”中陈琳要舞铜棍。但铜棍不同于藤棍的性能不同，平时又缺乏锻炼。再之，天热容易出手汗，难免有铜棍脱手之危险。

但此时此地，“帮角儿”与“角儿”系主、从关系。无可奈何，为了生活，硬着头皮也得学演。

在无锡“中南”和南京“明星”两处打炮戏场贴演《九曲桥》代《拷打寇承御》。刘筱衡扮演的女官人寇承御，除艺术造型上不十分理想，而在唱、念、做方面颇见工力，特别是念白，吐字清晰、抑扬顿挫，轻重缓急，气口掌握得殊佳，他的大段念白，能念出满堂彩声，这在男旦角当中是罕见的。

该剧在无锡首场上演，本人与南方“四大名旦”之一，“老牌寇承御”同台，内心不无紧张。怀着“不求有功，只求无过”的心理状态，不可能深入角色将戏演得很好，总算配合尚可，一般称职。没出大错。此次“钻锅”、虽未“砸锅”，但是这场戏演来很吃力，从水衣、小胖袄、衬褶子到多被紧张情绪而“急”、“挤”出来的汗水所浸湿。当再次在南京“明星”打炮演出时，紧张程度略有缓和，汗水量也降低了。

带着紧张情绪粉墨登场，不可能将戏演好。演员的“放松”（不是懈怠），至少是保证将戏演好的重要因素之一。南京无锡两地观众争看“老牌”寇承御，以饱眼福。

全本《浔阳楼》（自《乌龙院》起，至《闹江州》止），为

江南京剧，昆曲、徽调“三下锅”的艺术精品。城乡观众喜闻乐见。作为京剧传统保留剧目演出有百年之久。

此番随刘筱衡在无锡和南京演出中，亦作为重头戏之一，两地演员阵容如下：

在无锡“中南”：刘筱衡前饰阎婆惜、后饰罗山女将、刘奎友饰刘唐、后饰李逵、吕君樵前饰中宋江（“下书”和“杀惜”）后饰李立，杨鼎依前饰宋江（“闹院”），钱梅奎饰后宋江（“题诗”和“装疯”），吴君瑞前饰张三郎、后饰白胜，胡玉楼前饰张顺、后饰林冲，王全芳饰总镇何保泰，刘凤来饰郑天寿，其它（略）。

（按：钱梅奎、王全芳均为“荆玉堂”（即小阿金）乡班的台柱老生和武生，在江浙一带为颇有影响的京剧演员。在钱梅奎的演出剧目中，尚保留着徽剧传统的表演和唱腔）。

另在南京“明星”，除刘筱衡、吴君瑞保持原状，吕君樵角色未动，兼演“闹院”，“金嗓子”、“活霸王”金少山饰李逵、汪（笑侬）派传人王冠影饰后宋江、胡玉楼前饰张顺、后改饰何保泰、张庆龙饰副将花先春、张品山饰刘唐，其它（略）。

两地演出效果，从艺术总体上来衡量，可谓之大同小异、各有千秋。

像刘筱衡那样：前饰阎婆惜、后兼饰梁山女将、如此演法不多。他的《活捉三郎》一折，系按照徽剧的路子，唱高拔子、吹腔、倒板、回龙，一句拖腔长达十七、八板、掌声三起三落；围绕堂样（子）婆惜追逐三郎的圆场，多达二三十圈儿，随着节奏的变化加速，愈走愈紧，不“拉风箱”（指演员在舞台上气喘出声），喝彩声连续不止。足见其功夫之深。

吴君瑞起初演武生、曾在沪翔舞台挂过头牌。后改小生，兼演小丑。他扮演的张三郎，发挥武生的脚下功能和小生书卷气的作用，演来不瘟不火，恰如其份，在动作配合上的“气口”协调和紧慢、停顿，严丝合缝。行家们称赞吴君瑞是个“好帮角儿”

的。

（按徽剧的“活捉三郎”，别具一格。目前：能够传授该剧者仅有年逾八旬的魏连芳）。

至于刘筱衡在“活捉”后赶演梁山女将，在过关卖艺时自拉自唱、南腔北调，并在《闹江州》劫法场武打中参加“单对”。从阎惜姣到梁山女将，显示出刘先生“文武昆乱不挡”。

《浔阳楼》“走边”应抢救

全本《浔阳楼》的艺术特点，从整体上它综合了京、昆、徽“三下锅”不少精华；论脚色生、旦、净、丑行挡齐全，谈艺术，唱、念、做、打、舞、默，无所不包。音乐曲调相当丰富，除皮黄、四平调，尚有高拔子、吹腔、昆曲诸多曲牌，以及莲花落、地方小调等。几将失传的《闹江州》梁山将四场“走边”，载歌载舞。可称之为：独出心裁，别具一格。很值得研究。

过去，上海伶界联合会每年举办两次义演，常派演此“群戏”。使十四班演员中的头儿、脑儿都能“亮得过去”。其次，如一付班子的演员阵容客坚强、也多贴演此剧。除新舞台、老大舞台外。1928年，在二马路老天蟾舞台星期日场保证满屋的“撒手锏”，也是全本《浔阳楼》。

当时，该台集中大量的南北名演员，全部《浔阳楼》“全梁上坝”，空前绝后，等于“会演”。脚色分配如下：

麒麟童（前）、马连良（中）、赵如泉（后）分饰宋江，王芸芳（前）、荀慧生（中）、小杨月楼（后）分饰阎惜姣，马富禄（前）、刘斌昆（后）分饰张文远，刘奎官前饰刘唐，后饰李逵，刘汉臣饰总镇何保太，麒麟童后饰李立、赵如泉前饰白胜（劫法场之宋江，另由刘桐轩“替身”）。其他（略）。

有位“老京剧迷”声称，每逢上演全部《浔阳楼》，典当一件小短衫二三毛钱，买张三楼戏票，决不放弃如此过瘾的好戏……。

无锡与南京两次上演全本《浔阳楼》，值得追记的还有一点，那就是后半场《闹江州》劫法场的群雄“走边”。按照剧情内容的发展，先辈们精心设计的梁山将八位英雄的四场“走边”。它溶化京、昆于一炉之群歌群舞，颇为突出的江南戏曲综合艺术的独特风格。选用了“锁南枝”、“铺红灯”，“锦中帕”和“耍孩儿”等“混”、“清”曲牌，同梁山将的“走边”分场的情节——潜行踪，奔江州，劫法场，救宋江……以有机地使内容与形式而严密地结合起来，使载歌载舞达到“天衣无缝”的艺术高度。

从脚色的出场到下场，在群象中可见，梁山将众家英雄的艺术造型和不同行当的色彩（如武老生、武生、武净和武丑）。通过舞台调度，队形变化，画面构图，鲜明地、多层次地表现了规定情境，随着时间地转移而转移。在动与静地人物的神态与舞姿中，而又有差异地；从整体里见个体，而个体又从属于整体之内，在艺术技巧的运用上突出了一个“美”字。

当时，在“中南”主排者为老天蟾舞台武管事刘凤来先生（名武生刘官扬之父，现上海京剧院青年武生刘得利之祖父）排练中，以严格要求、一丝不苟的精神，起到了保证艺术质量积极作用。

遗憾的是：如此优良地戏曲遗产——京、昆、徽“三下锅”的艺术精品《浔阳楼》，眼睁睁将要失传了！趁极少数老师尚健在如郭仲永、张奎芳等，应赶快抢救整理。

金少山传艺“钻锅”《下河东》

无巧不成“戏”。继名净程永龙、刘奎官老师为我说戏之后，又得名净金少山传授衣钵，“钻锅”传统戏《下河东》。

某夜，在“明星”后台，原老天蟾舞台武管事之一张庆龙迎面相问：你会不会《下河东》？我回答：不会。稍待，他陪我至班主金少山化妆室说明情况，金先生经过考虑以肯定地口气说道：戏是一定要演的，推辞不行。这样吧：今晚，我先琢磨琢

磨，明晚散戏后，随我到家先说两遍……。当夜，既兴奋，又紧张。

金先生家住秦淮河畔二楼、或三楼小洋房。是夜，先待他在密室烟榻上过了大烟瘾，从枕头依墙壁上挂着其它房间有编号的十几来把钥匙中摘下两把，先去餐室吃过宵夜，我们又同到会客厅。金先生不慢也不快地、相当细致地给我说了两遍戏。行前，他对张庆龙交待：君樵有武戏底子，不妨在“劫堂”的那一场给加点儿“挡子”……。

当正式公演前，金先生在后台又跟我对了一遍词儿，特别是在最后一节戏里，欧阳芳拔剑刺杀呼延寿廷在调变，位置、角度、距离各细节上力求准确。张庆龙自告奋勇扮演“小白龙”刘崇，我和他有一套“决枪”。另外，还增加了群挡子“五梅花”，被杀时走了个“软僵尸”。演毕，向叔叔伯伯们道辛苦，金先生也夸奖几句鼓励一番。

熟悉内情者大多知道，近年来，金老板不愿演“坏花脸”的活儿（角色）。此次破例上演《下河东》扮演奸相欧阳芳；并据他的跟包者说：这天，是金少山老板下后台最早的一次。

以上反常情况，有何背景呢？原来是，所谓广告上的“各界特烦”，乃当时国民党中央委员褚民谊（京剧净行业业余爱好者，曾见此人串演《刺王僚》）、叶楚伦，李石曾，张道藩等人的“特烦”露演。

是夜。早下后台提前化妆，欧阳芳的脸谱勾画，占用了一定的时间。内行们常说，金少山的脸谱不仅止勾得干净，重要的是在方法上：依据“脸谱”和个人的面部条件相结合，使肌肉的松弛有助于表演人物的神情为主，尤其注重心灵的窗户“眼窝”，勾得能“传神”。

《下河东》有一节戏演来十分精彩。当欧阳芳被小白龙打败落马，呼延寿廷及时赶至相救击退敌人，此时此地，欧阳芳的内心独白中的复杂情绪，多层次地起落变化；

从千钧一发之际，“不是先行搭救……”感激之情，同那“打牙之仇”旧恨难忘于一瞬间，油然而起，转为“脑羞成怒”在这新旧两种思想矛盾冲突之间，终于“私念”压制了“公理”，“邪恶”否定了“正义”，欧阳芳在性格上的强烈冲突进一步激化地结果：他反诬呼延寿廷犯有“抢夺功劳”之罪将被处决。幸赖军士求情，始免极刑，以重责军棍，暂泄私愤。

金少山以简短地语言，从气口中的轻重缓急、抑扬顿挫，和眼神上的“斜”，“闭”，“虚”，“转”，“瞪”同面部肌肉的颤动等诸多戏曲传统的艺术手段，比较准确地表达了一个控制将士生死命运的极权者威力赫赫，狭隘妒才、残暴奸诈的主帅形象。他的表演适度，贵在恰到好处。

此外，我们同台合演的剧目，尚有全本《浔阳楼》（他演《李逵夺鱼》），《蚩蜡庙》（他演金大力）等传统戏，以及由小孟七（孟春帆）编排的大本戏《莫愁女》（明朝金陵“莫愁湖”来源的故事）。主角莫愁由刘小衡扮演，胡大海由金少山扮演，徐达由吕君樵扮演，徐母由王冠影扮演。

王冠影，生卒不详。辛亥革命后，汪笑依老先生在天津主办“易俗改良社”。培养了一批汪派优秀演员（陈菊隐、邢竹隐等）王冠影亦系其中之一位。1928年，曾在沪献艺于老更新舞台，参加过灯彩戏《天下第一桥》演出。本人和王先生首次同班于皖省蚌埠蚌埠大戏院。剧场在二楼，班主王福胜（架子花脸，病逝于台北市）。此次在宁重逢同台，他响彻云霄的又亮又脆的嗓音保持未变，年过半百、底气充沛。重睹汪派名作《哭祖庙》七大段“反二黄”功力之深、尚有余力，听来过瘾。令人佩服。

王冠影先生经常在南京一带搭班，不知他是否将汪派戏传给后代艺人。

在“明星”演出期间，生活上有几件趣事：

其一：首次演出全本《浔阳楼》之夜，在我演毕《杀惜》之

后，金老板的伙计向我来借黑裙子给李逵穿。谁能相信，堂堂金老板连一件“私房”黑裙子也没有。当《李逵夺鱼》结束不久，伙计将黑裙子还我时，发现黑裙子有小孔洞。原来是金老板吸雪茄烟不注意将烟灰落下烫破的。

其二：赴宁演出，名义上为刘筱衡的“帮角儿”。实际上，我们的包银由班主金少山承担。演期结束，我们六七个“帮角儿”的去金家、向班主索取拖下的五天包银。进门后有人站在楼梯口说了几句气话便一走了事。因为：同行中当老板，欠几天包银的事，屡见不鲜。说完了也就罢了。再之：当天有金老板很喜欢的那条狼狗守住了二楼的楼梯口，狼狗的“吃相”有些唬人。在我们归途中。是谁讲了一句：“狗仗人势”。

夏去秋来，脱离“明星”，转至“百乐”。上演连台本戏《惊天动地》。班主为南京“老土地”汪钧玉（常州京剧团汪慧洲之父）。钧玉叔与家父吕顺奎于年轻时，一起从北方南下。工梆子花旦，他们一起跑过宁波乡班多年。提起“强盗花旦”（钧玉叔之绰号），“阿拉同师”大多闻名。

参加《惊天动地》演出的演员，除刘筱衡和我们一批“帮角儿”的而外，另又增聘坤旦汪雪芳（汪钧玉之妹、通称“三姑”）和老生周福珊。因上座率不高，人心涣散，不久停锣，我们离宁返沪。

陈中凡教授在南京的戏曲教研活动

吴新雷

已故南京大学一级教授陈中凡先生是位戏曲爱好者，他不仅在校内主讲中国戏剧史，撰写剧评和研究著述，而且还业余演唱昆曲，编撰剧本，与戏曲界人士过从甚密。兹就闻见所及，简述如下。

一

陈先生原名钟凡（1888—1982），字斟玄，号觉元，江苏盐城上岗镇（今属建湖县）人。他早在1909年就到南京，求学于两江师范学堂（南京大学前身）。1913年考入北京大学哲学系，受业于蔡元培、陈独秀和刘师培诸名师，1917年毕业后留校任教。当时正碰上曲学大师吴梅应蔡元培之聘，到北大讲授古典戏曲，其宿舍恰巧与陈先生同在一座楼上，比邻而居。因此陈先生得以与吴先生朝夕相见，并从吴先生学唱昆曲。这便是陈先生爱好戏曲的由来。

1921年9月，陈先生南下任东南大学（南京大学前身）国文系主任和教授。由于他在北大时和吴梅先生交谊甚笃，对吴先生的曲学造诣十分佩服，所以当他主持东南大学国文系工作后，即于1922年9月把吴梅先生从北大请到了东南大学，极大地发挥了吴梅先生在词曲方面的教学研究作用，培养出了唐圭璋、卢冀野、王季思等词曲专家。唐圭璋先生曾亲口对我讲：“如果不是陈老把吴先生请到南京来，我就不可能学词曲，我就不会唱曲吹笛。陈老把吴先生从北京拉到南京来是一大关键，为我们南京的词曲

界立了大功！”的确，吴梅先生来南京后，培养了一大批戏曲研究人才，而且还组织曲社演唱昆曲，并出版了《曲学通论》、《中国戏曲概论》和《曲选》等专著。南京大学中文系至今仍以中国戏曲史的教研活动为特色，便是与陈先生当年聘来吴梅先生任教这一决策分不开的。

陈先生的昆曲功夫是从吴梅先生那里学得来的，尽管后来陈先生离开了东南大学，另任金陵大学国文系教授（1926年），又转任金陵女子文理学院中文系教授（1935），但他在业余时间仍经常演唱昆曲。常到他家伴奏吹笛的便是唐圭璋先生，还有金陵女子文理学院中文系主任缪钺先生。

陈先生不仅能唱曲，而且还能登台演出。1936年暑期，陈先生应南京公余联欢社之邀，在香铺营文化会堂演出了昆剧《贵妃醉酒》，他扮演了风流唐明皇，一时传为士林佳话①。

陈先生学识渊博，涉猎的范围很广，举凡哲学、文学、史学、音乐、戏曲、美术，都有引人注目的专著或论文。他善于做开创性和探索性的研究工作，早在1927年，就写出了我国第一部《中国文学批评史》，由中华书局出版。此外如《经学通论》、《诸子通谊》、《古书校读法》、《中国韶文通论》、《汉魏六朝文学》和《两宋思想述评》等论著，在学术界都有相当的影响。

《中国韵文通论》第九章《论金元以来南北曲》，专题论述了元明清戏曲，评介了关汉卿、王实甫等曲家的杂剧和汤显祖、孔尚任等曲家的传奇。他主张戏曲家应走上大学讲台，在高等学校开设戏曲艺术的课程。在聘请吴梅教授到东南大学弘扬曲学以后，他于1929年任上海暨南大学文学院院长时，又聘请青年曲家俞振飞先生到暨大开设昆曲课，可见他对民族戏曲是多么的执着和热爱。

①见缪含《回忆陈中凡教授与先严的交往》（南京师范大学《文教资料简报》1985年第一期）。

抗战爆发后，陈先生满怀爱国的激情，随着金陵女子文理学院内迁成都，胜利后返宁。解放初期，他任金陵大学文学院院长。1952年院系调整，任南京大学中国语言文学系教授。

陈老回到南京大学母校后，精神焕发，工作的干劲很大。他原本是讲诸子哲学和六朝文学的，但此后在治学领域里作了新的开拓。他毅然另辟蹊径，自编教材，担当起宋元明清文学史和中国戏剧史方面的课程。一边教学，一边研究，发表了许多戏曲论文。1955年初，以周传瑛、王传淞为首的国风昆苏剧团来南京中华剧场演出，当时适逢陈先生给我们四年级讲文学史，他在课堂上大力宣传昆剧的艺术特色，并且还自己买了戏票带我们去中华剧场观摩。他和“传字辈”演员早在三十年代就熟悉，这次“传字辈”来宁，故旧重逢，他非常高兴。由于陈先生的热心教导，我们几个爱好歌唱的同学也哼起了昆曲。在毕业晚会上，我班有位同学演唱了《牡丹亭·游园》的〔皂罗袍〕，我担任了二胡伴奏。

二

1956年12月，我考取了陈先生招收的四年制副博士研究生。报到的第一天，陈先生就兴奋地对我们讲了他的教学计划和培养目标，他说：

党中央关于民族戏曲百花齐放推陈出新的方针实在英明，今年在北京，满城争说昆剧《十五贯》，一出戏救活了一个剧种。我认为，这种新局面应该在大学的讲坛上反映出来。我们南大在这方面是有优良传统的，从二十年代到三十年代，曲学大师吴梅先生在系里任教，与苏州昆剧传习所的传字辈相呼应。现在，浙江、上海和江苏都在培养昆剧的接班演员，后继有人。但我觉得还应该培养昆曲的研究工作者，这样相辅相成，才能推动昆剧

事业向前发展。我已经和系领导商量决定，你的研究方向是中国戏曲史，重点是昆剧。

陈先生认为：戏曲是一门综合艺术，只有懂得它的音律声腔，掌握剧种的特点，才能深入研讨，这是他一贯的教学主张。因此，他特地为我们请来了老曲师邬恺先生，专门开设昆曲课，还吸收了一批爱好者来旁听。拍曲时，他自己也来学唱。以我为开端，此后历届戏曲史研究生，他都规定昆曲演唱为必修课。他重视民族文化，力图恢复吴梅在南大的优良教学传统，这番深情厚意，受到了文化界的称赞和敬仰。

陈先生除了演唱昆曲外，还曾亲自动手改编了剧本《浣沙记》，请邬恺先生谱曲，以此作为活教材给我们上课。他指出，明代梁辰鱼《浣沙记》长达四十五出，头绪纷繁，主题不明，按照“立主脑、密针线、减头绪”的戏剧理论，他提出以范蠡和西施的爱国故事为主线，以吴越兴亡为背景，把勾践、夫差和伍员都降为次要角色或陪衬人物，改编成了七幕十一场的新昆剧。并准备进一步改成扬剧^①，以探讨不同剧种的不同写法。

陈先生不仅推崇昆剧，而且对各种地方戏也都是喜爱的。除了江苏省昆剧团、京剧团以外，江苏省扬剧团、锡剧团和南京市越剧团的演出，他也是常看的，跟编导和演员都有来往，还曾写过剧评。如在1959年写了《看越剧〔碧玉簪〕的演出》和《越剧改编〔桃花扇〕的新成就》，分别发表在《江苏戏曲》创刊号和第六期上。

三

由于陈先生的热心倡导，南京大学中文系在1959年成立了戏

^①见周镜泉《回忆中凡先生二三事》（《文教资料简报》1985年第一期）

曲研究室，领导上任命他担任戏曲研究室首届主任。为了充实研究力量，他特地向校领导举荐，把南戏专家钱南杨教授从杭州调来南大。他和钱先生合作，编撰了《中国戏剧概要》（1964年南大教材科出版），他写的是《古代戏剧的形成》和《元人杂剧》，钱先生写的是《宋元戏文》。他和钱先生还主持了《宋金元戏曲词语汇释》的编纂工作，1956年初已印到第十一划，可惜因“文革”的冲击而中止。

从五十年代以后到六十年代前期，是陈先生专力于古典戏曲研究的阶段，他一方面讲中国戏剧史课程，一方面写出了一系列研究论文。主要的有《论纪君祥的〔赵氏孤儿〕杂剧》（1956年第4期《南京大学学报》）、《南戏怎样改编关汉卿的〔拜月亭〕》（1958年第2辑《戏曲论丛》）、《高明〔琵琶记〕评价的商榷》（1958年《文学遗产》增刊第6辑）、《元曲研究的成就及其存在的问题》（1960年第6期《文学评论》）、《有关古代历史剧的几种看法》（1961年3月25日《文汇报》）、《关汉卿杂剧中现实主义与浪漫主义相结合的范例》（1962年第1期《南京大学学报》）、《汤显祖〔牡丹亭〕简论》（1962年第4期《文学评论》）、《对传统戏曲推陈出新的意见》（1963年10月27日《光明日报》）、《从隋唐大曲探讨歌舞戏的形成》（1964年第1期《南京大学学报》）。在学术界特别有影响的，是他和中山大学王季思教授展开了关于《西厢记》作者问题的讨论。在这场争鸣中，他连续发表了四篇论文：《关于西厢记的创作时代及其作者》（1960年第2期《江海学刊》）、《关于西厢记杂剧的作者问题》（1961年4月30日《光明日报》）、《再读〔西厢记〕的作者问题》（1961年4月30日《光明日报》）、《关于〔西厢记〕作者问题的再进一步探讨》（1961年10月22日）他治学勤奋、严谨求真的精神，在艺术界获得了一致的好评。

粉碎“四人帮”以后，特别是在党的十一届三中全会以后，陈先生虽已九十高龄，但他对民族戏曲的继承与革新仍然满怀激

情和希望。他在南京参加了三省一市昆曲工作座谈会，对江苏省昆剧院的恢复和重建感到无比的欣慰。他对南京的戏曲事业始终是关心并作出了重大贡献的！

《三堂会审》展览演出追记

翁舜和

1956年江苏省戏曲会演时，曾特邀南京市青年剧京团教师新艳秋、苗胜春、李松鹤、石云峰等人合作演出《三堂会审》，并将该剧作为大会的展览演出特别剧目。这次演出给青年演员做了极好的示范，使他们开拓了视野，增长了见识，在大会引起了相当大的轰动。

印象最深的是新艳秋扮演的苏三和苗胜春扮演的刘秉义。当时新艳秋已是年逼天命的半老徐娘，但她体形窈窕，眉目清秀，上妆之后，依旧容貌秀丽；尤其是一对古美人形的丹凤眼，细细的、长长的，秀媚而有神采。尽管她教学有年，久不登召，嗓音已不够理想，但她毕竟是在氍毹上驰骋多年的好角儿，机变好，会用嗓，善偷气，能够“省”着使。未出场前，闷帘一声“苦哇”就觉得不同凡响。这声音并不清脆嘹亮，那里头绝无一般人所谓“我来了”的潜台词，而是一种幽怨凝咽的呼声，满含着委屈，与苏三因冤案被监禁的身分十分吻合，是剧中人凄苦无助的心声的呼应。新艳秋出场后的亮相、台步、身段，处处富有美感，婀娜多姿，别有韵致。她平日教学时曾多次强调：戏曲讲究形态美，旦角尤其重要。出场、亮相，要善于藏肩。走台步时的身体、步伐要有适度的倾斜，这样方能给人以美感。你看那画上的仕女，绝不会使两个肩膀一样高，方方正正地将身体呈现出来。演员在台上可就更该“较真儿”了：既演古时候的女子，那就得

象画上的仕女似的，每一个姿式动作都应好看、耐看。论起来，演戏又比画画时难一层了，画上只是一个画面、一种姿式，而咱们在台上演戏，要不断地变动，转换，这就要求一招一式，处处都得留心讲究，那才会有流动的美感，才能令人百看不厌。若是有人此刻帮着照下来，那就是一幅幅图画才好！诚然，新艳秋在舞台上的一举一动，确具有流动美，犹如一幅活动的图画在碧波中荡漾。

苏三进大堂下跪后，有一大段要求当堂劈锁开枷取诉状的陈述，语音清晰，声调黯然，富有湖广韵味，体现出程派特有的醇厚。接着是一句“都天大人容禀”的叫板，新艳秋处理的也十分别致。她不是使用惯常的由低往高，由弱至强的一般化的技法，而是强——弱——渐强——渐弱——再用一截颤音收结。观众听来宛如一线钢丝抛入云际，余音缭绕，回味无穷。这种起伏跌宕、迂回婉转的处理，极具韵味，很见功力，是当时青年演员们闻所未闻的“绝招儿”。演完戏之后，大伙儿还赞不绝口，议论了好多天。自此，他们对流派艺术特别是程派艺术的精湛技艺，有了更深一层的理解。

《三堂会审》是出唱工戏，新艳秋的唱，有很深的造诣，行腔一如行云流水，流畅舒展，委婉幽怨；其低回处，如泣如诉，别有一番清清冷冷、凄凄切切的悲楚惆怅。慢板唱来并不拖沓；没有沉闷凝滞之感；快板则快中见稳，字字铿锵、珠润玉滑、音断意连。大堂上娓娓追叙往事，情真意切、真实感人。妙在她的哭泣时的表情亦能给人以美感，这可是难办的事儿——梨园界有句行话“哭不好哭、笑不好笑。”偏偏新艳秋有道行，哭的姿式极美、极含蓄、极传神，她那内在的艺术底蕴极醉人，一付可怜见的怯生生的样子，赚来了多少戏迷和行家的青睐与赞赏！

苗胜春老先生扮演的刘秉义亦叫人击节称赏。他身着蓝袍，在满堂红的色调中显得颇突出。人们习惯上不称角色姓名，而以“蓝袍”呼之。苗老扮演的“蓝袍”出场就有台风，整冠束带，

看上去循规蹈矩，却又极随和、潇洒，专在剧中“唱反调”。刘秉义不象身穿红袍的潘必正那样老道、精于官场世故，明晓情场风月。不消三审两问，竟审出了女犯苏三与吏部堂上三舍人王金龙的爱情颠末。红袍一派“宽容大度”，时而一旁欣赏，时而随声附和；偏这蓝袍穷根究底、不依不饶，时而骂这王三公子是王氏门中的败家之根，时而骂他活该被赶出勾栏院，是个倒运的嫖客，公然嘲讽这位落魄公子是：望乡台上摘牡丹——临死还要贪花！惊堂木在公案上拍拍打打；手中的折扇开合、摇曳，看似谈笑风生，实则词锋犀利、语义双关，硬是弄得这位按院大人进退维谷下不来台。苗老演至此处，那一双炯炯有神的眼睛很会说话把人物内心的思想活动充分地表达出来。他的念白，虽然上韵，却处理的很生动，有生活气息，又有深沉的内涵，有那么一种独特的语锋。俗话说“话里含骨头”，正是这股劲道，使苗老扮演的这个人物极有个性、有棱角而不失之于油滑。（在他的学生里，只有现在江苏省戏曲学校任教的李光荣，饰演这个角色还可见苗胜春老先生的影模）。

尤其使人觉得难能可贵的是苗老那年扮演这一角色时已年逾花甲，双耳失聪，但他凭着自己多年的舞台经验，娴熟地驾驭着这个角色。不洒汤、不露水，游刃有余，没有一点差错。使我们这些学生们原先提起的心转为由衷的钦佩。下了戏，闲聊时问他台上一时耳背，新老师的嗓音亦不高亢，倘若听不真时怎么办？他老人家付之哈哈一笑，说这戏早已烂熟于心，不知陪过多少好角儿，闭着眼也能说“总讲”，哪还能跑了？不过是熟戏要当生戏唱，有那么个“三分生”的意思，戏才好听，才有味道，要不然怎么讲究戏情戏理！？

如今提笔追忆这场演出时，不禁使人黯然神伤。苗老已作古多年，迄今音容笑貌，犹在眼前；幸喜新艳秋老人尚健在，但那场珠联璧合的精彩演出已成绝响了。然而新老塑造的那位娇怯，瘦弱，善良、美丽而又不幸的苏三，依旧深深地印在脑海中，令人经久难忘。

醉丽君艺踪追寻录

王 渊

醉丽君先生是颇有影响的南派京剧旦角演员之一。他的从艺经历可以说是前辈南派京剧演员表演艺术历程的一个缩影。追寻其艺踪，既有一定的史料价值，对研究南派京剧的形成与发展也不无裨益。

拜 师 学 艺

醉丽君原名汪砚云，1912年农历正月十五出生，祖籍浙江杭州。其祖父参加过太平天国运动，父亲曾在孙中山先生创办的学校里任教。1925年，十三岁的汪砚云在上海拜武月华为师开蒙学戏，学艺五年。先学汪（笑依）派老生，继而又改学小生，后专攻青衣花旦。

1927年，汪砚云十五岁正式登台演出。时上海正盛演连台本戏《华丽缘》，演元代女才子孟丽君女扮男装，官至宰相，经过曲折复杂的悲欢离合，最后与有情人皇甫少华终成眷属的故事。剧中孟丽君先为旦角应工，后反串小生，有大段唱念和繁重表演。沪上名票、周恩来总理的叔伯兄弟周翥园先生爱汪砚云年少聪慧，能旦能生，乃根据清代女作家陈端生所作弹词《再生缘》中“女宰相孟丽君围山推玉，一日，丽君酒醉，醉丽君……”一段中“醉丽君”三字赠之以艺名，一则勉其象孟丽君那样多才多艺、能文能武，二则希望他对艺术痴迷如醉，日后以精湛的技艺献身艺术事业。于是，汪砚云初次登台即以醉丽君为艺名，在上海永安公司大京班演出古装戏《嫦娥奔月》、《廉锦枫》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》，从此一炮而红，“醉丽君”驰名剧坛，而本名汪砚云反倒鲜为人知了。

学艺期间，醉丽君一直以周翕园先生所赠之艺名自勉，刻苦学戏，博采众长。五年满师之前，还曾向武庆秀先生（艺名水上飘）学习武旦、刀马旦戏，《珍珠烈火旗》、《金山寺》、《虹霓关》等剧均为水上飘所亲授。

1930年，十八岁的醉丽君在上海又带艺投师，拜在梅兰芳先生的妹婿、“五大名伶”之一的徐碧云先生门下。是年随师父北上继续学戏，在北京韩家台师父的住宅里，醉丽君汲汲终日，寒暑不辍，艺事大进，学演了《玉堂春》（一至八本）、《绿珠坠楼》、《薛琼英》、《骊珠梦》等徐派剧目，获得好评。在北平又得以广求名师，向梅兰芳先生表哥王蕙芳（一度曾与梅兰芳齐名，有“兰蕙齐芳”之誉）、程砚秋先生的开山门师父荣蝶仙学习了《梅玉配》、《得意缘》、《十三妹》、《穆柯寨》、《战蒲关》、《四郎探母》等青衣、花旦、刀马旦应工的剧目。由南到北的学艺演出生涯，使醉丽君扎下了坚实的根基。

挑 班 演 出

1934年初，醉丽君开始随师父徐碧云先生及贯大元、朱斌仙等前辈艺人在湖南、湖北等地流动演出。同年七月，二十二岁的醉丽君开始自己组班“醉丽君剧团”南下演出。先在浙江等地巡回，合作者有蓝月春、张福奎、筱鸿楼等，后又献演于汉口的京汉大舞台，合作者有徐鸿培、白玉蟾、王世芳、王金仙等。1935年至1937年，剧团在湖南、汉口、江西等地流动公演，醉丽君先后聘其师父徐碧云及贯大元、朱斌仙、时慧宝、李桐森、小三麻子、李秋森、李瑞来、李顺来（即李紫贵）、葛次江、白玉蟾、孙鹏志、毛韵珂、毛燕秋、赵筱楼（赵燕侠之父）、刘汉臣、刘筱衡、周瑞安、韩频秋、韩竹轩、钱紫青、吕慧春和厉家小班等合作演出。醉丽君挑班期间常演的剧目有徐派戏《玉堂春》（一至八本）、《骊珠梦》、《薛琼英》和《苏武牧羊》、《穆柯寨》《得意缘》、《四郎探母》、《廉锦枫》、《霸王别姬》、《贵

妃醉酒》、《梅玉配》、《十三妹》、《战蒲关》等传统剧目。

“西南梅兰芳”

1937年8月，醉丽君剧团离开江西回汉口，9月进入四川重庆。受名净刘奎官先生邀请，是年11月到成都华瀛大舞台演出，王蕙芳先生亲自把场并说戏，同台合作演员有马最良、孙盛甫、刘奎官、刘奎童、蒋宝印、李兰英、武双林、于小山、刘荣声、王少泉（西南猴王）、白玉蟾、杨富荣、李松亭、白玉福、万丽云、金艳芬、王贵亭等，一时间盛况空前。从此醉丽君辗转云、贵、川各地演出，红遍天府之国，享誉西南。

彼时醉丽君以演出徐派戏和梅派戏《霸王别姬》（和刘奎官合作），《廉锦枫》、《玉堂春》、《太真外传》、《红线盗盒》、《天女散花》、《洛神》等为主，间或演出合作戏《龙凤呈祥》等亦获赞誉。另外，描写齐国钟无盐伴随齐王赴魏国湘江会故事的《湘江会》和描写昭君出塞故事的尚派名剧《汉明妃》，凡醉丽君与刘奎官联袂上演，必能轰动。当时有一位名叫胡巨川的观众题诗赠与醉丽君：“华瀛丝管锦城春，如痴如醉羡丽人。君抱琵琶能出塞，云台像绘汉功臣”。在诗的序中还说了作诗的目的：“予在蓉常到华瀛观剧，见醉丽君词友歌舞绝伦，艺术精妙。目思上年，国人在莫斯科召开的国际联合会，经梅博士（笔者注：指梅兰芳）一番歌舞，即促成圆桌会议，有功国家不小。以丽君长才如能游欧美作国民外交。与梅博士当齐名千古矣！故作此诗。”

1939年秋，为流亡学生筹募校金，并评选“西南四大名旦”，经国画大师张大千先生和华西大学陈可大教授等主持，醉丽君和赵荣琛、关丽卿、杨玉华，在成都春熙大舞台四演《五花洞》，被观众推选为“西南四大名旦”之首，时人誉之为“西南梅兰芳”。

醉丽君演出之余间或授徒传艺。1940年秋，在成都经刘奎官、

刘奎童介绍，醉丽君正式收李蔷华为第一个弟子。之后又陆续收李薇华、王玲玉等为徒。1942年，醉丽君赴云南和厉家班合作演出，次年在贵州与陈佩卿、周瑞华、杨剑农、杨少安、罗寿春等合作。1940年6月到重庆演出，合作者有金艳芳、胡继谭、毛燕秋、王玲玉、王贵亭、潘鼎新、筱玉楼、筱鸿楼、毛仲祺及厉家班满师徒弟秦慧芬、刘慧兴等，同年在重庆又与山东省立剧院的王泊生、丁英奇合作公演。

在重庆演出时因抗拒拜客，醉丽君曾受到黑社会组织的非难，一些流氓窜进剧场捣乱，用鸡蛋壳灌满污水向舞台上乱掷，破坏演出。旧时艺术家遭受种种迫害，由此可见一斑。

1944年某日，醉丽君在重庆夫子祠得胜大舞台为赈济河北水灾义演，扮演《吕布与貂蝉》一剧中的前貂蝉、后吕布。冯玉祥将军闻讯前来观剧，对醉丽君之精湛技艺和爱国精神大为赞赏，亲笔作“藕莲”画一幅，赠予醉丽君。

金 陵 献 艺

日本投降后，醉丽君在重庆组织了胜利剧社，以誌庆贺抗战胜利。在重庆第一剧场作庆祝公演后，即率团赴南京，在南京大戏院作长期演出。剧团成员有麒派老生潘鼎新，老生潘奎芳，小生刘湘文，小丑曹四庚，武生周克斌、樊福顺，花脸钱福元，厉家班出科学生和鸣春社科班学生。到了南京，醉丽君为适应观众欣赏情趣，遂改变戏路，多以海派戏和连台本戏作号召。如《大劈棺》（又名《蝴蝶梦》）、《马寡妇开店》、《董小宛》、《荒江女侠》等皆为当时之代表剧目。因醉丽君初入师门学过文武老生和小生，有主行功底，所以常在连台本戏中一人兼演数角（行话叫“一赶二”、“一赶三”）反串不同行当，显示其文武昆乱不挡，多才多艺。如全部《楚汉相争》中，醉丽君前饰张良（老生）、中饰虞姬（青衣）、后饰韩信（老生），全部《三国志》中，醉丽君分别饰演糜夫人（青衣）、赵云（武生）、周瑜（小生）、

关羽（红生）、孙尚香（青衣）、张飞（花脸）；另外他还在《连环套》中扮演过黄天霸，《武松》中扮演过武松，一专多能，令观众赞叹不已。

南京是日本侵略时期的重受害区。虽然抗战胜利，但百废待兴，娱乐业亦很萧条，京朝派京剧及各地方剧种演出很不景气，有些外埠京剧名角在南京唱不了几天，便因上座不佳难以为继而卷席归去。可醉丽君的胜利剧社却能砥柱中流，立足于南京一年多（后因合同期满谢绝挽留赴南通演出）而久演不衰。究其原因，一是其技艺出众、熟谙观众心理，善于审时度势；同时也体现出了南派京剧演员较强的适应能力。

创刊于汉口的《戏世界》报1947年4月3日刊有一篇题为“醉丽君、王少楼竞排彩头戏——大劈棺加马寡妇开店”的通讯，记录了当时京朝派京剧不景气的状况下，醉丽君演出时的盛况：

“南京的三家平剧院，倒有两家改演彩头戏。明星大戏院由去年起，王少楼领导排演《英雄走国记》，直至今还没有演完。南京大戏院的醉丽君见到彩头戏在南京有苗头，从元宵节起，也排演了《荒江女侠》，果然有办法，铁门拉上了，这在南京大戏院是从来没有的事。这出《荒江女侠》至少要唱半年才肯罢休。现在明星大戏院与南京大戏院都成了彩头班子，能演京朝派平剧的只有中央大戏院一家了。……醉丽君在南京大戏院是自东自伙，前后台由他一手主持，潘鼎新、曹四庚以外，还有一个男女集团的鸿春小科班作了班底。醉丽君的长处，在‘苦干’，所以才有今天的成就，决不是偶然的呀。日前醉丽君也演过一次《大劈棺》，在前面并加演一出《马寡妇开店》，当时上了一个七成座。醉丽君所演的这出《大劈棺》，并不是童芷苓的路子。关于田氏思春的动作，发自内心的，全由眼风来传神，并且劈棺时的动作也格外细腻，吻合戏理，是童芷苓不及他的地方”。

同年11月16日，《戏世界》又以“主席寿诞庆祝戏，醉丽君演英杰烈，十日赴南通演三个月”为题，较为详尽地记录、评价了

醉丽君当时在南京的艺术活动，兹录于此，以为印证：“醉丽君原名汪砚云，为名旦徐碧云之高足，称为后方四大名旦之一。抗战时，演于西南各埠，所至有声，其所演之花衫，重于内心动作，比之于荀筱亦不为过（笔者注，荀筱指荀慧生、筱翠花），今春在南京大戏院排演全部《荒江女侠》，连台半年，上座不衰。今年十月三十一日主席（笔者注：指蒋介石）六一诞辰，在介寿堂演庆祝戏，主席亲点丽君演全本《大英杰烈》，其声誉可见一斑。近来上海各戏院争相邀请，均以条件未能谈妥作罢，而此时南通更俗剧院乃以巨大包银派人到京礼聘，当时定局。丽君所领导之胜利平剧团，除由丽君自挑大梁外，并约妥徐碧云之五弟徐盛岩为二牌老生，另有海派老生筱虎辰及小生何毓如等，已于本月十日由南京赴南通演唱，预定演期三个月，仍返首都。（南京航寄）”据醉丽君回忆，当时在介寿堂为蒋介石演出，除了文中所述演员外，还有花脸王玉让，老生丁英奇、徐维廉等。

结束了在南通的演出，醉丽君和高盛麟合作又先后献演于镇江、常州、无锡、苏州、上海、安徽芜湖等地。1948年春在南京组织创办富春堂“玉”字小科班招收学生，学生都以“醉玉×”为艺名，如醉玉娟、醉玉良、醉玉凤、醉玉山、醉玉兰等，学生边学艺边随团演出。同年秋，醉丽君在大都会应邀与赵松樵合作演出，演员还有小赵松樵（赵云鹤）、梁一鸣、李盛斌、徐维廉等，合作剧目有全部《阎惜姣》、全部《王宝训》、《骊珠梦》、《大英杰烈》、《霸王别姬》、《马寡妇开店》、《玉堂春》等；正巧徐碧云先生是时从大连来南京大戏院作巡回演出，配角有老生赵化南、麟派老生孙鹏志、上海戏剧学校毕业生孙正阳（丑）、王正屏（净）等，剧目是《绿珠坠楼》、《玉堂春》、《八大锤》《蓝桥会》、《薛琼英》、《大乔小乔》等，而彼时醉丽君弟子醉玉娟也初次挂牌在夫子庙月宫小剧场和“玉”字小科班学生演出，剧目有《百鸟朝凤》、《纺棉花》、《大劈棺》、《马寡妇开店》等，师徒三代同在夫子庙地区的三个剧场摆下擂台，开展

以交流、学习为目的的艺术竞争，堪称梨园轶事。

投身戏改

建国后，醉丽君积极投身于戏曲改革工作之中。1950年他在南京组织了群进民间共和制职业京剧团，担任团长，基础演员大多数是原“玉”字小班学生，有醉玉娟、醉玉良、醉玉凤、醉玉兰、醉如意、醉玉山、陈玉峰、陈玉秋、李冠群等，剧团先后和徐志良、关正明、白玉蟾、张翼鹏、宋宝罗、白云庭、丁至云、李如春、小赵君甫、小赵君玉、张剑鸣等合作。1951年，为捐献抗美援朝飞机大炮，醉丽君在泰兴县义演了新编历史剧《皇帝与妓女》，当时的县长、书记等领导亲自在剧中跑龙套，以壮声势。为欢送志愿军赴朝鲜和慰问农村拥军优属，醉丽君演出了《花木兰》，鼓舞士气。为配合二次土改，他还演出了新编现代戏《贫妇泪》。

1954年，醉丽君在上海演出时，适逢艺术大师梅兰芳先生在沪暂住。梅先生和姜妙香、杜丽云、福芝芳、梅葆玖、雪幼琴、陈鸿声等连续观看了九场醉丽君的演出，对醉丽君所演的《霸王别姬》、《抗金兵》、《生死恨》、《廉锦枫》等梅派剧目颇为赞许。梅先生的妹婿徐碧云先生乃带其爱徒醉丽君去马思南路梅先生的住处，拜见梅兰芳，醉丽君执弟子礼向梅先生问艺，获益匪浅。

1955年群进京剧团在扬州登记，醉丽君仍担任团长，是年被选为扬州市第二届人大代表。1960年又担任市第三届政协委员。

1956年在江苏省京剧会演中，醉丽君演出了重新整理改编的剧目《马寡妇开店》，荣获表演一等奖，同年在扬州市举行的会演中，以现代戏《白毛女》获得优秀演员奖。1960年10月，醉丽君被调至南京江苏省京剧院工作。来南京后，醉丽君和王琴生、蒋慕萍、薛浩伟、沈小梅、李砚萍等合作演出了全部《四郎探母》，醉丽君饰肖太后。之后便辍演，一直担任三团教师。

艺术特色

六十余年粉墨春秋，醉丽君牢记梅兰芳先生“演员是永远离不开观众的。观众的需要，随时代而变迁。演员在戏剧上的改革，一定要配合观众需要来做，否则就是闭门造车，出了大门就行不通了。戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的，要走向新的道路上去寻求发展”的教诲，在继承前人精湛艺术的基础上，努力和时代合拍，力求创新。仅举改编《廉锦枫》一例，即可体现出醉丽君的创新意识和对艺术的独到见解，从中也能反映出南派演员较之于京朝派演员更无门户之见、不墨守成规的特点。

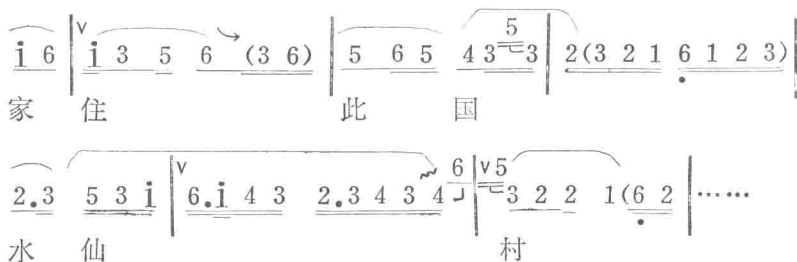
醉丽君所演的《廉锦枫》，起初基本上是按梅兰芳先生的路子。当年梅先生为了塑造廉锦枫这个人物形象，曾经充分调动了京剧传统表演程式的艺术手段，运用了二十年代所具备的舞台美术条件，在唱腔上独创了〔反二黄原板〕的板式，给观众留下了美好的印象，堪称佳作。醉丽君根据自己的条件和对人物的理解，考虑到南方观众既偏重听、更偏重看的欣赏习惯，在后来的演出及目前的教学，没有全盘照搬梅先生，而是兼收并蓄，博采众长。1940年，醉丽君去敦煌石窟游览时，见到古代壁画中的人物形象，以及国画大师张大千先生所作赠他的古代仕女画像，从中对人物造型有了新的感受。经长期揣摩后，开始运用到舞台人物亮相、表演时的造型中去。他曾说过：“我深深感到从其他造型艺术如古代壁画、雕塑以及美术作品中，都存在着大量可资借鉴的蓝本。观摩绘画和雕塑、古典舞蹈、甚至芭蕾舞等姐妹艺术，对我创造舞台人物的外部形象，均有所启示”。

改编后的《廉锦枫》加强了舞蹈表演成份，更富有可看性。如将原先坐唱的一段〔西皮慢板〕“遭不幸老严亲穷边丧命”唱词揉进了下面更衣后的执钓竿、离家、行路时唱的〔西皮导板转原板〕中，不仅加快了节奏，而且推进了剧情的发展，既便于抒发感情

和表达人物的内心世界，而且载歌载舞更有利于塑造廉锦枫这位文武兼备的少女形象。在身段设计中，除了继承梅先生的表演艺术外，还借鉴、吸收了古代仕女画像和敦煌舞的造型技法。“刺蚌”一折更强化了舞蹈性，于原来人蚌对舞中赋以逗乐嬉戏的情节，舞姿的设计亦以柔美为主，与武戏格斗开打的场面截然不同。

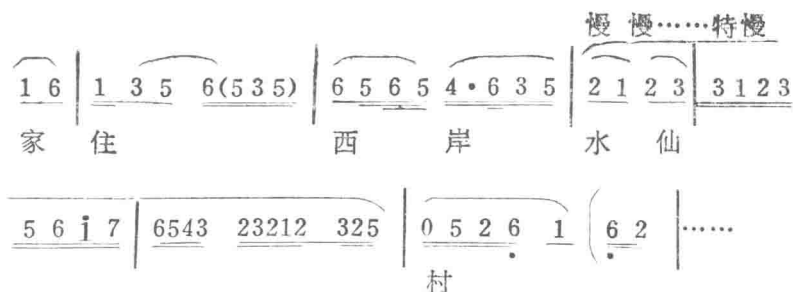
在音乐唱腔上，醉丽君也有一番追求。他认为，《镜花缘》中“君子国”所设想的浪漫情调，以及反映在廉锦枫这个少女身上孝敬、率真、忠诚、礼让的性格色彩，在该剧行腔、念白以及舞蹈伴奏、身段锣鼓诸方面均应有所烘托，在旋律、节奏、韵律气氛上更应有精细的要求，音乐和唱腔要相应地表现出主人公真挚善良、勇敢美丽的内涵。不但写景时应绚丽斑斓，闪烁晶莹，就是“刺蚌”一场亦并非“水斗”中的激烈开打，而是一种和谐的双人舞。醉丽君把握住了整个音乐基调，改编后更加烘托了剧情和人物。

为了更好地刻划人物，醉丽君将有些唱句在原来梅派唱腔的基础上有了新的改动。如〔二六〕中的“家住在西岸水仙村”，梅派唱腔是

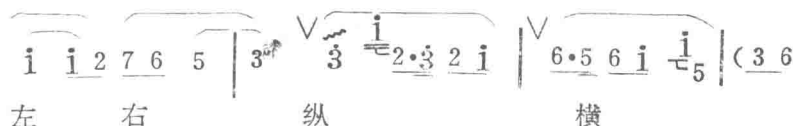


(见《梅兰芳唱腔选》)

为了刻划廉锦枫此刻情真意切、细致灵巧的心理特征，醉丽君改为

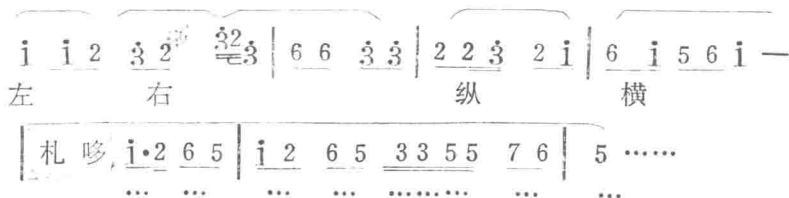


又如在〔南梆子〕中为了配合身段，将原来的“左右纵横”唱腔



（见《梅兰芳唱腔选》）

改为



这里的“横”字前面加了一个“半终止”落在“1̣”音上，这在〔南梆子〕中是不常见的。为了配合身段这里“顿”了一下，然后行腔顺流而下落在“5”音上，这是为了使行腔尽量婀娜多姿，反映出那种“天连水，水连天”的景色与小姑娘的心境情景交融的意境。

另外，为了突出廉锦枫潜入海底见到奇观的兴奋之情，〔反二黄原板〕也比原唱腔更含有惊喜的色彩。醉丽君通过调动这些艺术手段，把廉锦枫塑造的更加丰满、生动可人。

该剧曾被评为全国中专艺术学校优秀教材，各地剧团、戏校纷纷前来学习该剧，醉丽君还曾亲赴北京、上海、青岛等地亲授此剧，1987年全国京剧青年演员电视大奖赛决赛中，获优秀表演奖的邯郸市京剧团演员李胜素的参赛剧目《廉锦枫》，就是根据醉丽君教学本排演的。他的爱徒、徐州市京剧团的青年演员李水莲表演的《廉锦枫》较全面地体现了该剧的艺术风采，省电视台已将其表演录像作为资料存留。

课 徒 传 艺

醉丽君从1940年秋在成都收李蔷华为第一个徒弟，到目前为止江苏省戏剧学校执教，半个世纪以来可谓桃李满园。建国后，1957年11月2日，经张桂轩先生介绍，醉丽君收沭阳县京剧团的青年男旦宋长荣为徒，时宋长荣正在夫子庙演出，白天醉丽君向其传授《宇宙锋》、《红娘》、《孔雀东南飞》、《霸王别姬》、《红楼二尤》等戏，晚上亲自替长荣化妆、把场，并将自己的服装及部分道具给宋长荣使用，师徒俩结下了深厚的情谊。

调至省京剧院后，醉丽君在三团担任教师期间向董金凤、王焕茹、武美玲、那婉贞、赵道英等传授了《花木兰》、《南天门》、《梁红玉》、《马上缘》、《银空山》等剧。

文革后，1979年醉丽君调至省戏校任教，更是潜心致力于戏曲新葩的培育。他为78届、81届京剧科学生传授了《廉锦枫》、《红线盗盒》、《花木兰》、《四郎探母》、《女斩子》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《武昭关》、《梅玉配》等剧目，还为云南滇剧进修生教授了《廉锦枫》一剧，给扬剧班排了《百花赠剑》、锡剧班排了《双射雁》等。

醉丽君现已八十高龄，他关心戏曲事业的振兴，凡是来向他求教的青年演员，他都倾其所有，无私奉献。从他的身上，体现了老一辈艺术家高度的艺术责任心和高尚的艺德。

纵观醉丽君六十余年的艺术生涯，使人们看到了一个南派京

剧演员的成长历程。他少年时在上海投师学艺，后又随师北上，受到了京朝派艺术的熏陶，功底深厚。他因在《马寡妇开店》、《荒江女侠》、《大劈棺》、《湘江会》等戏中塑造了适合西南、南方观众口味的艺术形象而赢得了“西南四大名旦”、“江南名旦”的美名；又在《靡锦枫》、《贵妃醉酒》、《红线盗盒》、《洛神》、《霸王别姬》、《太真外传》、《天女散花》等梅派名剧中，以中规中矩的唱念表演，获得了“西南梅兰芳”之誉，并被梅先生纳为弟子；还因能兼演《锁麟囊》、《碧玉簪》、《鸳鸯冢》、《红娘》、《红楼二尤》、《得意缘》、《香罗带》、《乾坤福寿镜》等四大名旦及筱翠花的擅演剧目，而被赞为“比之荀筱亦不为过”；同时，作为徐碧云先生的入室弟子，得徐派真传，精通许多目前已无人问津、濒临失传的徐派剧目。从醉丽君六十年的艺术生涯中，人们可以看到他兼擅南北两派，亦雅亦俗、亦南亦北，能生能旦、能文能武。看似驳杂，实则说明醉丽君能够顺应时流，适应性强，独具风骨，终成为南方京剧名家。记录和整理这位前辈表演艺术家的宝贵财富，当是迫在眉睫的事了。

兴化“禄书”

焦鸿举 焦鸿鼎

在苏北兴化城东乡下，有一种民间艺术形式，当地人叫“禄书”。凡四乡八镇人家，如有丧婚喜事，都要“请禄书”。做这一行的人，叫做“做禄书的”。主家则尊称为“禄书先生”，殷勤招待，在开席演唱结束以后，设一样的酒席，外加烟茶。所以有人说：“好吃做禄书”。做禄书收费不多，每次三、五天，每人分两、三元钱；领头人拿双份，道具也作一份。请禄书时，只要事先约好日期，由牵头人根据演奏和剧目中角色行当的需要，约请一些人，组成“一堂人”，进行演唱。人员在六人以上，讲究双数，如业务忙，就带子女凑数，又可见习，所以有父子、夫妻、兄弟在一起做禄书的。他们在业务忙时集中，闲时分散，成员大多是爱好文艺的农民，专业的只是少数。专业的总备有道具。他们当中有人长年或季节性到兴化民间职业戏班——提线木偶戏班当“文场”或“武场”，且能为木偶配音，所以二十世纪三十年代时，他们的子女，有的也会表演木偶戏。因木偶戏传到兴化，与当地民间艺术结合，在剧目、音乐、声腔、戏路子等方面都是一致的。所以唱木偶戏的人，也做禄书，互相支持，互相切磋技艺，在“老徽调”的基础上，向京剧流派戏学习，他们成为农村中的“票友”。

兴化禄书，在本世纪二十年代左右，知名的有周薛庄的周昌炽，新庄头的高焕池等。这些老先生是做禄书的老前辈，也是“提戏”（兴化将提线木偶戏叫“提戏”）界优秀的“文场”和“武场”。他们吹拉弹唱，样样精通。在“提戏”班当文场时，由于班子小、人手少，一人负责演奏七、八件乐器：用一根铁制

的“锣杆”。插在台板上，上安小锣、大锣；胡琴（京胡或二胡）倚在胸前，锣锤套在右手无名指上；唢呐、笛子、月琴（或板胡、三弦）挂在左侧的花板上，铙钹安在木架上。演奏时，左手敲小锣，右手敲大锣，脚踏铙钹；奏罢前奏（曲牌“入头”）接着就拉胡琴，或吹唢呐，或自拉自唱。

周昌炽的师父是兴化荻垛的金怀国。他对剧本、曲谱有特殊的爱好，总是选当时最好的本子抄写，所以留下来不少线装的手抄本。1957年，江苏省文化厅挖掘传统剧目时，曾选送了几十个剧目去省剧目工作室。其子周振才除继承乃父演奏艺术外，还能表演“提戏”，双目失明23年了，至今还在乡间“做禄书”。高焕池之子高增山（已故）也能演“提戏”，1956年曾与焦鸿声（已故）、文执华一起成立“新民木偶剧团”。

这些老先生虽然文化不高，但“东西”比较“实收”。别人口授曲谱时，记录三遍三个样，他们口授时只一遍，并告诉你这个曲牌一共几板，总是一板不差。一般“禄书”的“吹打闹台”总是普通的“十牌子”，为《元令好》、《风入松》、《六么令》、《泣颜回》等，而他们在两班“禄书”打“对台”时，能吹十个大牌子，如《大开门》、《人马》、《大五马》、《一枝花》等；弦乐更多，如《如意》、《西湖柳》、《文彩莲》、《武彩莲》等，还有带“大字”（唱词）的如《人影》、《袈裟》、《回窑》等古老的曲子。在迎神赛会时，都常选用一些弦乐的曲牌。

这些老先生除他们“肚子大”以外，演奏工夫也深。他们的唢呐（民间的，不是定调的），在演奏一个曲牌时，在比赛进行中，除“垫字”外，能翻七把调，如“正工调”、“小工调”、“穿工调”等。他们的绝招是“出字”，特别是“凡”作“工”就是乐谱中的“工”都用“凡”来代替，虽是称为“天下同”的“工尺上”（即“吹打”），在“迎轿”、“拜堂”两人两支唢呐双吹时，如功夫不到家拉了下来，就永远插不进去，只能夹着唢

呐认输。

“禄书”的演出，随着礼仪的程序进行，过去兴化农村娶亲，请一位懂得婚礼的人作“安席”，除长幼有序、依次而坐外（辈份小的人斟酒）要安排专请的人坐上席。如第一天白天客人到齐，晚宴请媒人坐上席，叫“谢媒”。（事先各礼到媒人家请来）第二天晚宴请舅舅（或舅舅委托的人，不管是平辈或晚辈）坐上席；同辈人闹新房。第三天上午“拜堂”（拜天地、祖宗、父母、亲戚、长辈、平辈），来宾一个个送上“红包”，由赞礼人唱名，新夫妇磕头，所有红包均归新娘所有，叫“磕头钱”。白天专人去接“朝（音昭）客”（新娘娘家家人），晚上请“朝客”坐上席。请舅舅、请“朝客”，称为“正席”，都是八碗八碟。第四天“散客”。在一套婚礼过程中，“禄书”紧密配合，创造欢乐，热烈、喜气洋洋的气氛。第一天“谢媒”，在四合院天井里用两张方桌拼在一起，“禄书先生”围桌而坐（是便装坐唱形式边演奏边唱）如在桌子上方搭上乐棚，棚上安上明角（一种透明的有弹性的象胶片的材料）做的各式各样的花灯。晚来，灯烛辉煌、流光溢彩，加上乐奏管弦，板击红牙，歌声嘹亮，热闹非凡；天井里、窗户上、甚至房上都是人。开席前，首先“打闹台”（打击乐。连吹带打，则称“吹打闹台”），开席至散席则坐唱剧目，散席后就餐。以后请舅舅、请“朝客”、“散客”时都同样进行。第二天白天迎新娘。“禄书先生”们乘坐“禄书船”在“轿子船”前面导航，逢村、过桥、过镇，都吹打而过。从男家发轿上船，到女家河边起轿上岸，一直到女家门口，有两人吹唢呐，一人打铙钹，在轿子前“领轿”。中午在女家天井里搭棚演唱，这时，如果女家也请了“禄书”，相识的就联合演唱，不相识的就“打对台”了。散席就餐后就不时用管弦乐奏《傍妆台》、《柳叶金》等曲牌“催妆”，催新娘上轿。然后由女家发轿上船，吹打过村镇，到男家起轿上岸，一直吹打送进新房（当地接新娘，总是早出晚归，路越远出动的越早，路近的

也故意兜兜圈子)。晚上闹新房没有任务。第三天“拜堂”时，二人吹唢，一人打铙钹，每次从赞礼人唱名起，新人磕罢头（一律面对“中堂”神轴方向磕头，不对具体人）止。直至新人礼毕送进新房结束。

“禄书”的剧目很多，而且都有剧本，通大路，这方面是很讲究的。仅管是口传心授，也不许讹错，没有“幕表戏”。它所有的剧目和音乐，都是京剧形成剧种的早期的剧目和音乐，即“老徽调”。“老徽调”不是“徽剧”。1790年四大徽班陆续进北京演出，在嘉庆，道光年间，同来自湖北的“汉调”融合，并接受了“昆曲”、“秦腔”。因此，它的成份不仅有徽剧的二簧，（如徽剧《龙虎斗》赵匡胤唱的“唢呐二簧”）还有“西皮”、“高拨子”、“昆曲”（如《五星赐福》、《三星赐福》、《长春》等）等腔调。在演唱时，只分慢板、原板、流水、散板等，而无剧目唱段的固定的流派新腔。这从它现存的原始简朴的工尺谱中可见一斑。据此，也或可推断，“禄书”这一演唱形式的形成，是二百年以内的事，因为没见过“禄书先生”唱小曲的。

“禄书”唱的“老徽调”还有一个特点，就是唱“顶板西皮”即在“过门”后的强拍上开口唱。后来向苏南来的邵福喜京戏班学习，才唱“切板西皮”的，也称“脱板西皮”，即在“过门后的弱拍上开口唱。我们学戏时，已唱脱板西皮了。

剧目中悲苦的剧目如《北天门》、《生死板》、《六月雪》等等，是演“提戏”时用的。做禄书经常用的只是些喜庆的剧目，如《渭水河》、《百寿图》、《甘露寺》、《满床笏》等等。只是宴“朝客”时，不唱《打金枝》（即满床笏），在姓张的人家不唱《九锡宫》，因为剧中有薛刚打张泰的词儿，会闹得不愉快。

“禄书”的“工尺谱”，即“木偶戏工尺谱”，（见抄本）现补录八、九十年前，我们的父亲学习的“西皮”、“二簧”

“高拨子”工尺谱：

《西皮原板》

四	六	工	尺	上	0	仕	五	六	仕	五	六	工	尺	工	五	工
<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	0	<u>1̇</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>1̇</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>6</u>	<u>3</u>

六	工	尺	工	六	五	六	工	尺	上	工	六	五	六	工	六	尺
<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	2

工	六	工	尺	上	上	四	上	六	工	尺	上	尺	上—	0	0
<u>3</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>1</u>	<u>6̇</u>	<u>1</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	1—	0	0

《二簧原板》

合	四	上	尺	工	尺	上	四	合	四	合	合	四	上	尺	六	工
<u>5</u>	<u>6</u>	1	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	1	2	5	<u>3</u>

尺	乙	四	合	工	尺	上	四	上	合	尺	工	尺	上	四	上	尺
<u>2</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>6</u>	1	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>6</u>	1	2

乙	四	合	四	上	尺	工	尺	上	四	合	四	合	合	四	上	尺
<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	2	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	1	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	1	2

《高拨子》

尺	尺	工	合	0	六	工	尺	工	六	0	工	六	工	尺	乙
<u>2</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	0	5	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	0	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>7</u>

0 尺 工 尺 乙	四 合 四 尺 工 尺 乙	四 乙 尺 乙 尺
0 <u>2 3</u> <u>2 7</u>	<u>6 5</u> <u>6</u> <u>2 3</u> <u>2 7</u>	<u>6 7</u> 2 <u>7 2</u>

乙 四	合 0 六 工 尺 工	合 四 乙 尺 四 合 六 工
<u>7 6</u>	<u>5 0</u> <u>5 3</u> <u>2 3</u>	<u>5 6</u> <u>7 2</u> <u>6 5</u> <u>5 3</u>

尺 0 上 四 上 尺	
2 <u>0 1</u> <u>6 1</u> 2	

明清两代南京戏曲史料补遗

于质彬

前 言

《南京戏曲资料汇编》第一、二、三四集，发表了许多南京戏曲历史资料，今对照作索引、钩沉，集成这篇补遗文字，有关文章用过的资料概不重录。

马 湘 兰 补 遗

明·冯梦龙《古今谭概·塞语部》记马湘兰佚事云：

金陵名姬马湘兰以豪侠得名。有坐监举人，请见，拒之。后中甲榜。授礼部主事，适有讼湘兰者，主事命拘之；众为居间，不听。既来见，骂曰：人言马湘兰，徒有虚名耳！湘兰应曰：“唯其有昔日之虚名，所以有今日之奇祸”。主事笑而释之。

按：明·曹臣《舌笔录·俊语》，清初人诸人获《坚瓠集》第一册卷四，均有与上举冯梦龙相同之记载，只是稍嫌简略些。

明·张岱（即《陶庵梦忆》作者）《快园送古》卷之二《学问部》有云：“马湘兰有画兰扇一柄，前有九妓题咏。徐文长（即《南词叙录》作者徐渭）跋其后曰：“南国才人不下千百，能诗者九人而已。才难，不其然乐！”明·钱谦益《初学集》上册《长干行·寄郑之文应尼》诗有注：应尼少游长干，为名妓马湘兰作《白练裙》杂剧，至今流传曲中……”。钱氏著有《列朝诗集小传》一书中马湘兰小传，是迄今为止所能见到的出于明清人

之手的较为完备的湘兰传记。

马湘兰在同母姐妹行中排行第四，因人称“四娘”。精于北曲杂剧，为万历间“金陵曲派”之代表人物。《顾曲杂言·北曲传授》记云：

自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北曲几废，今惟金陵尚存此调。然北派亦不同，有金陵，有汴梁，有云中；而吴中以北曲擅场者，仅见张野塘一人——故寿州产也——亦与金陵小有异同处。顷甲辰（万历三十二年——1604）年，马四娘以生平不识金阊为恨，因挈其家女郎十五六人来吴中唱《北西厢》全本。其中有巧孙者，故马氏粗婢，貌甚丑而声遏云，于北词关捩窍妙处，各得真传，为一时独步。他姬曾不得其十一也。四娘还曲中，即病亡。……

《列朝诗集小传》之马湘兰小传，称湘兰甲辰姑苏之行，在姑苏演出北曲《西厢记》，“为金阊数十年盛事”。另：1989年冬，我为调查江南水路京班事前往浙江省杭、嘉、湖，在杭州，得周西（《中国戏曲志·浙江卷》副主编）兄提示：马湘兰、湘金等姐妹数人，还曾率梨园女部前往杭州，于包涵居所演出全部《北西厢》事见冯梦桢《快雪堂日记》。按：秀水冯梦桢，即万历间南都国子监祭酒冯开之，其在国子监祭酒任上，与湘兰交谊甚厚。湘兰杭州之行，当紧接姑苏之行以后。《坚瓠集》第四册卷三记载：明末秦淮诸姬都乐游苏、杭，甚至发誓：“生不得身到西湖，死便当埋香湖上”。湘兰此行，一则演戏、访友；一则游览西子湖光山色。

清·周亮工《因树屋书影》第十卷转引马湘兰讨作一前云：“自君之出矣，不共举琼卮；酒是消愁物，能消几个时！”且详云：“楚楚有致，宜其名冠一时也。”清·袁枚《随园诗话》上册卷九：“相传江宁南城外瑞相院后丛竹中，为马湘兰墓”。湘兰故居在南京长板桥西孔雀庵。《首都志》云：“东花园旧有因是庵，又有孔雀庵”。后代文人骚客在此留下了不少凭吊诗文。

多数被雪樵居士收入《秦淮闻见录》中，然真正视马湘兰为天才艺术家的文学作品，是清乾隆间学者汪中以赋体撰写的《经日苑吊马守贞文》，但仍未见之艺术活动之记载。

马湘兰成名较早，万历初叶即崭露头角，万历中叶则名声大噪。清·捧花生《画舫余谭》云：“明神宗时，秦淮四美人，为朱无瑕、郑开美、马湘兰、赵今燕。渡江名士，纷致佳贶，迄今熟南中事者，犹能道之”。朱、郑为马湘兰前辈，名次理应在前。湘兰“姿首如常人”（《列朝诗集小传》下册《马湘兰》），即是说，并不漂亮。因此，她之被列为“四美”之一，显然是取其艺术造诣。待列“秦淮八艳”时代，她便名列榜首了：马湘兰、卞玉京、李香君、柳如是、董小宛、顾横波、寇白门、陈圆圆。因其才华横溢，名满南都，追逐、造访者颇多。《坚瓠集》第二册卷二记明万历间“金陵十忙”：有著名书法家祝石林“写字忙”、魏考叔“画画忙”……马湘兰应酬“忙”。

历代戏曲舞台以马湘兰为主题的戏不只一出。如近人冒广生（辟疆后裔）所作杂剧《马湘兰生寿百谷》，演湘兰购楼船、率所教之女优十五六人、赴吴门为好友王万谷祝七十大寿事。杨堂生作于道光二十二年的《梦华琐簿》记云：四大徽班之一的春台班著台旦角演员范秀兰演马湘兰《画兰》剧，传为京师“佳话”。按：秀兰为“春台十子”（十名主要演员）之一的“书呆子”金凤的弟子，时人誉其艺不在明代秦淮歌姬马湘兰下，而其弟子秀兰又以饰演马湘兰著名，故谓“佳话”也。

史 痴 翁

明中叶，金陵有一位姓史的戏曲家，人称“史痴翁”，简称“史痴”。明万历间南京焦竑，在其《焦氏笔乘》卷三记云：

金陵史痴翁名忠，字廷直，能诗，又能为新声乐府。性豪爽不羁，不喜权贵人，……。家有楼近冶城，扁曰“卧

痴”……，翁饮辄醉，醉则按拍歌新词，音吐清亮，旁若无人。……

焦竑卒于泰昌元年。据文中“辑翁遗诗”句，则知史痴至迟死于万历末叶，由此推断，当生于正得年间。

清·王士禛《香祖笔记》卷七亦记有史痴翁事，与上略同。

另：清·钮琇《觚賸》一书记述了一位名叫“史痴”的人。只是，钮氏所记之史痴，乃是嘉兴东门外的乞儿。为了避免混淆，特附记之。

秦淮歌姬补遗

清·珠泉居士《雪鸿小记》：

方璇 “幼为金陵女伶”，度曲以“清越擅场”。

黄翠儿 “字绿筠，常熟女伶”，寄寓金陵，“以色艺冠时”。

清·雪樵居士《青溪风雨录》：

仙云及其养女湘云 “两人度曲如黄莺对话”。“尤工演《琴挑》

《思凡》诸杂剧（按：应为昆曲），结束登场，尽态极妍，虽老优伶，勿瑕疵也”。

高玉林 “其昆曲之妙，名擅一时。能以铜弦铁板唱大江东去”，“度生、旦诸曲，听者疑出两人，初不为十数龄雏姬也”。

高玉霞 “幼工度曲”；胡兰珍“徽夜清歌，座中击节叹赏”，“今甫十二，即工度曲”。

清·许养和《白门新柳记》：

大文宝 “度曲解为新声”。

王宝林 能“度曲”，兼擅琵琶弹奏。

衡 香 工昆曲，“意气豪宕，高响遏云”。

小瀛仙 “歌喉稍哑”，然“抑扬宛转，极穿云裂石之胜。每度曲时，坐中灌聒顿息，屏气凝神，潜心领略，惟恐其之终。在局外者亦不禁喝采。又能串《思凡》、《佳期》、

明初朱权、清末夏仁虎

朱权 明代戏曲理论开山祖，其所著《太和正音谱》亦为明代戏曲理论的开山之作。朱权是明太祖朱元璋的第十七子，洪武十一年（1378）生于金陵，洪武二十四年（1391），时年十四岁的朱权受封于大宁（今属内蒙古），因称宁王。谥献，世称宁献王。洪武三十一年（1398），《太和正音谱》刊物问世，时权年仅二十岁。

朱权自幼博览群书，天赋异禀，怀有殊才，自称“大明奇士”。十四岁以前，从未离过南京。宫廷的戏曲演出，教坛的人才济济，金陵十六楼的歌舞演唱活动，所有这一切，为他进行戏曲创作和戏曲理论研究，提供了必要的条件。没有这一切，是无法完成《太和正音谱》这部开创性的戏曲理论巨著的。必须指出没有充足的酝酿、准备时间；或者说：没有十四岁以前在金陵（宫廷里和社会上）的戏曲活动的心得、经验、启迪，任何一个二十岁的青年也写不出象《太和正音谱》这样博大精深的学术巨著来的。据《明史·宁王传》，朱权于十七、八岁时，受太祖朱元璋之命，编纂《通鉴博论》、《汉唐秘史》等书，他都次第完成。编纂这两部历史论著（也包括撰写《太和正音谱》）所需之史料浩如烟海。在当时，只有首都金陵具备两书所需的浩瀚史料，他的封地大宁，当时绝无如此浩瀚的史料。据此，受封宁王以后的朱权，在自十四岁至二十岁期间，多半的时间是在金陵度过的。

《通鉴博论》、《汉唐秘史》和《太和正音谱》，当都完成于金陵。还应指出：朱权二十岁刊刻《太和正音谱》，不等于这部巨著的撰写工作亦“杀青”于同时。即是说：《太和正音谱》的撰写完成的时日还应往前推。换言之：这部巨著写成之日愈早，便愈加是完成于金陵无疑。

夏仁虎 字蔚如，号技巢子。南京人，光绪二十四年戊戌

等戏。红氍毹上应弦赴节，真不啻弱弱垂杨，摇曳于晓风残月时也”。

小玉红 扮相“神俊”，“歌喉酷似小瀛仙，唱《仙圆》一阙，沉爽滑烈，动盈心魄”。

岫云 “善歌舞”，工昆曲；大金凤“知音识曲”；金仙“歌曲流亮”；小玉琴“工度曲，其声清越以长”。大宝龄“在金陵演剧，扮大花面，声若洪钟，《红楼梦》中之葵官也”。

近人蕓梗《秦淮感旧集》云：“《白门新柳记》，海阳许养和所作，成于壬申（清同治十一年—1872）。记劫后秦淮名妓甚详”。则其所记，当是太平天国失败后的秦淮诸姬了。又云“（《白门新柳记》）附记《白门衰柳》，皆升平旧人，近尚挂籍平康者，尤有沧桑之感”。《白门衰柳》摘录：

汤小息 金陵人。“幼读书，通文义。工度曲，尤精画兰，得马湘兰遗意”。

安月娥 金陵人。“曾学过霓裳法曲，半新声嘒嘒如啼莺”。

郑二娘 金陵人。“幼时从秦淮名曲师学艺。故至今犹以歌曲胜”。“群雄为老戏典型”。

曲师刘培珊 金陵人。“秦淮老伎师。乱定重理旧业。《新柳记》中人。大半称女弟子。《衰柳记》中人，则又从前朝夕，承值者也。花白髭须，老而不俗，是丁继之一流人物。善吹笛，女郎度曲，律吕稍有不合，辄委曲或全之；弹筝擅阮，尤擅绝技”。

《批本〔随园诗话〕批语》云：乾隆间南京已流行“二黄”、“高腔”。据此，乾嘉以降，秦淮歌姬所歌？当是“花部”、“雅部”并举了。《秦淮感旧集》记歌姬小松云：“善昆曲、秦腔”。有清代的秦淮歌姬，花、雅兼能者，绝非小松一人。如《青溪风雨录》所收之《秦淮竹枝词》，中有“吴语自操歌一曲，座中齐赏《荡湖船》”句，则滩黄调（《荡湖船》唱滩黄调）亦自清中叶流传到秦淮剧坛了。

(1898)去北京作官，迁居北京。仁虎能诗善文，著述极丰，撰有《嘯龠文稿》、《枝巢编年诗稿》、《枝巢四述》等多种。戏曲文学著作有《碧山楼》传奇。清末，他曾在刑部、邮传部、农工商部任职。民国初年，曾在国务院、财政部任职。由于他久居京师，又活动于政经界，有广泛的社会阅历，所以对当时北京的掌故佚闻、风土习俗、名胜古迹及清末潮流、宫闱仪制等多所了解，因撰写《日京琐记》十卷（笔记），其卷十《坊曲》，对京师戏曲舞台声腔、班社、演出场所之沿革，流变之记述，对当时一些著名演员的记述；对各项曲艺、杂耍等等的记述，都很有历史价值。夏仁虎是一位杂家型的戏曲家。

夏仁虎还是一位多产的宫调作手。据今所能见到的仁虎所作清宫调，多达94首。兹以其描写戏曲活动的清宫调中，选录数首：

《余庄儿》

殿前歌舞郑樱桃，十粒金丹别调高。

毕竟圣明持大体，曲阑花不摘倭力。

原注：据《升平暑档》载，余庄亦称于庄、余玉琴。直至辛亥革命后，溥仪出宫前，他一直都在升平暑供役。

《乾隆制曲》

大雪茫茫柳絮飘，芒屨毡帽善摹描。

古稀天子逢几暇，自谱新声和玉箫（箫）。

原注：高宗精音律，今北曲之《花子拾金》，其自制也。年七十，有玺曰“古稀天子”。按：昆剧北曲《花子拾金》，始出现于乾隆年间，为戏中串戏之一种，与《戏迷传》相似，无情节可言。川剧、徽剧、湘剧、秦腔、河北梆子均有此剧目。

《大戏台》

烟火神奇切未排，日长用此慰慈怀。

宫中百色惊妖露，宜有红莲圣母来。

原注：颐和园戏台皆用奇巧机关为切末，神自云端，人行台上，鬼自地涌中。所演率西游、封神诸剧，深入人心，宜有庚子

之乱。

史料辍拾

周亮工《因树屋书影》第八卷：

昆山周少参震，其祖寿谊，生于宋景定间，历元至洪武六年，尚有十岁。郡守魏观设乡饮酒宠异之；明祖高皇帝闻而召至阙廷，赐以酒饮，复其家，年百十六岁而终。眉寿之人，未闻有历三朝者，亦奇事也。

清·金植《不下带编》卷三：

周侍郎才乐园亮工曰：“幼时在全陵闻旧曲中老窠四家，有原本《词源》全部，以四橱贮之。近见杭州槧本，才十六套，每一种为数少者尚全鏤，多者为逸去，甚至每一集有存不下四五叶者。此刻未出时，多就窠氏抄录。……”按：老窠四，即沈得符《顾曲杂言·〔白紵裙〕》篇所云之：“窠四儿，名文华者”

张坚死于陕中 清·袁枚《随园诗话》云：“丙午二月，过洪武街，遇老人，乃张坚子也，方知先生八十三岁时死于陕中”。

袁枚论曲——清·钱泳《履园丛话·时艺》云：

袁简斋先生尝言：虞夏商周以来，即有诗文，诗当始于百万篇。一变而为骚赋，再变而为五七言，三变而为七言律诗，诗之余变为词，词之余又变为曲。诗至曲不复能再变矣。…尝见梨园子弟，目不识丁，一上戏场，便能知宫商节奏，为忠为孝、为奸为佞、宛对古人，为一时之名伶也。

瓦官阁古戏园——《梨华琐簿》记述，清道光间北京广和楼游园的情景时，写道：“向如金陵瓦官阁”。瓦官阁戏园，据文字记载，至迟亦出现于明万历初叶。《列朝诗集小全·马湘兰》云：湘兰曾游出于瓦官阁：“按子夜之新声，翻庭花之旧曲。瓦官阁下之涛，依欲渡而吟断”。按：阁在瓦官寺，寺始建于公元364年，为梁武帝所建。位于今南京市西秦淮河畔的花露岗上。

其东即凤凰台，遗迹今已不存。大诗人李白有《登瓦官阁》五言诗。

袁于令《西楼记》传奇里的西楼遗址在南京。——雪樵居士《青溪风雨录》记云：“西楼旧址，前临牛市，后俯秦淮。嘉庆初，楚南许公兆桂嫖而葺之，亭台窃折，水木清华，自号西楼富公。今许公已归道山，燕子重来，堂前王谢，不尽感慨系之。”七律一首云……”又：清·顾丹午《丹午笔记》七五：袁于令“著《西楼记》传奇……西楼在（苏州）四通桥”，则此又一说也。

犯臣妻女罚为歌姬 明初法律规定：犯臣妻女一律发往教坊为妓，令他们学歌舞、习戏曲，以供皇帝“娱乐”；在教坊曲院，供封建官僚富豪追欢取乐。万历间在南京做官的汤显祖游雨花台时写下一首题为《高座寺为方侍讲筑台“四绝”》的诗，兹录诗前引言：“方家女种落教坊，年年踏青雨花台上，望而悲之，曰：‘我祖翰林君也。双梅树为记，因地入梅都尉家而酹绝’。予为植其墓，有田，春秋祠之”。方侍讲，方孝孺，事明惠帝建文，官至侍讲文学博士。燕王朱棣发兵攻陷南京，夺取帝位，命其草诏，孝孺愤书“燕贼篡位”四字，遂被处以极刑，灭其“十”族（加上方的学生）；妻女被发往教坊，世代为妓。据《明史》、《明通鉴》，建文帝的兵部尚书铁弦亦因忠于故主而被杀；他的两个女儿被“发教坊司”，一个女儿拼命反抗，投秦淮河而死。

“脂粉钱” 清·华胥大夫《南浦秋波录》云：“唐宋皆有教坊，谓之官妓，而明皇道君，逐以天子之尊，下狎此辈，宜其速祸也。明太祖亦于金陵建十六楼，以处官妓，其后两京教坊官收其税，谓之“脂粉钱”。

南明弘光王朝内廷演戏 “南明弘光王朝建立以后，内廷演戏几处无日无之”。（胡忌、刘致中《昆剧发展史》第253页）

兹从《明宫词》一书中抄录南明弘光朝宫词三首：

玉楼天半响歌弦，曲破新翻《燕子笺》。

最是梨园关上虑，朝臣须避老神仙。

清·计六奇《明季南略》：除夕，上在兴宁宫，色忽不怡。韩赞周言：“新宫宜懽”。上曰：“梨园殊少佳者。”赞周泣曰“臣以陛下令节，或思皇考，或念先帝，乃作此想耶？”《续本存录》：弘光狎近百人，教坊乐官出入朝房，诸大老无以目之，共咏为老神仙。

南部烟花尽鼎新，中兴惟占秣陵春。

董凤殿里教歌舞，选尽秦淮旧院人。

《明季南略》：上醉后淫死童女二人，乃旧院雏妓，马阮选进者。嗣后屡有此事，由是曲中少女几尽，而马、阮搜觅六院选亦无遗矣。

连天烽火遍南京，狎客依然谱〔后庭〕，

明月当头杯在手，何人唤得福人醒。

清·陈其年《妇人集》：或于台城旧内见二绝句，词旨凄惻类弘光时宫人语。诗云：“南朝天子一愁无，石子围连玄武湖。草绿离宫人不到，日长惟敕阮佃夫”。“临春阁外渺无涯，烽火连天动妾怀。十万长围今夜合，君王犹自在秦淮”。《薄乡笈笔》弘光内殿悬一对云：“万事不如杯在手，一年几见月当头”。旁住东阁大学士臣王铎奉敕书。清兵正在渡江，福王仍在宫中酣饮观剧。《鹿樵记闻》卷上：辛卯……，午刻，集梨园演剧。福王与诸内官杂坐酣饮。三鼓，同后宫宦竖跨马出聚宝门，奔太平，投黄得功。

〈清边乐〉——〈十样锦〉——十番鼓

《顾曲杂言》之《俗乐有所本》篇云：

……又有所谓〔十样锦〕者，鼓、笛、螺、板、大小钹镇之属，齐声振响，亦起近年，吴人尤尚之，然不知亦沿正德之日。武宗南巡，自造〔清边乐〕，有笙、有笛、有鼓、有歇、落、吹，真所谓“今之乐犹古之乐”。（《中国古典

戏曲论著集成》第四册，第217页）

《阅世编》卷十：「十样锦」又名「十不闲」，「俗讹称十番……其音始繁维终促，其嘈杂难辨，且有舍草木而无丝竹，类军中乐，盖边声也」。「边声」也即十番并未脱离「清边乐」风格。《阅世编》卷十又云：十番于“万历末与弦索同盛于南江。至崇祯末，吴阊诸少年又创为新十番。新十番，又名十番鼓。清·李斗《扬州画舫录》卷十一云：

是乐不用小锣、钹、钹、号筒、只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣，汤锣、木鱼、檀板、大鼓，十种，故名十番鼓。（中略）后增星钹、器辄不止十种。……若夹用锣鼓之属，则为粗细十番。（中略）是乐前明已有之。

明万历年间，十番已盛行。据梧子《笔梦》谓：“钱侍御今四十四回里，享期颐之寿，泰昌元年卒”。生前，日“令诸姬或打十番或歌一曲”。十番鼓明末清初已与昆曲同台合奏。明末清初戏曲家吴伟业讴歌苏州虎丘山塘的昆剧演出诗云：“此地由来盛歌舞子弟三班十番鼓”。更盛于南京。余怀《板桥杂记》云：曲中置酒。首会则合弹琵琶、箏……唱时曲，酒半打十番鼓”。又云：“曲中狎客……盛仲文打十番鼓”。至清乾隆间，十番鼓犹盛于秦淮《续板桥杂记》云：“故泛舟（于秦淮河）者，始于初夏，迄于仲秋。当夫序届，天中，日逢竹醉，游船数百，震荡波心，清曲南词，十番锣鼓，腾腾如沸，客奏尔能”。

清中叶以后，十番鼓形成专业班子，打十番与歌唱昆曲折子戏结合，盛行大江南北，且传到北京（据钱泳《履园丛话·十番》条）。今苏北里下河地区的一些乡镇十番鼓业余队伍，尚能演唱昆曲《花蕊》、《断桥》、《和番》，以及北曲《刀会》、《佳期》、《拷红》等。在苏南、在苏州地区，自1922年“文全福”昆班解体以后，多赖十番鼓演出于民间，方得补自1922至1949年昆剧演出史上的这段空白。在南京地区，兴起于清末的皮黄“舒乐班”，其组织形式和演出形式，实受十番鼓的影响。1987年，

南京市歌舞团演奏的经过整理的十番鼓，受到国内外观众的热烈欢迎（该团曾在日本演奏十番鼓），1989年，市歌舞团的十番鼓节目，荣获省级文艺大奖（江苏省人民政府授与奖状）。

我有个想法：经过反复研究、实验，在兴起于明代南京的〔清边乐〕基础上的兼唱昆曲的粗细十番鼓，可以成为未来南京地区的地方戏曲剧种之基础。

又：据陈国符教授《道藏源流考》：兼唱昆曲的粗细十番鼓已成为现代江南正乙运教的“斋醮”音乐。

庐 剧 在 南 京

呼安泰

庐剧是以大别山民歌与江淮间歌舞为基础，吸收端公戏、嗨子戏、门歌发展而成的一个安徽地方剧种。已有三百余年历史。原名“倒七戏”，俗称“小道戏”、“小倒戏”、“捣七戏”、“捣蛋戏”，又名“到集戏”、“稻季戏”。上海、南京等江南地区则称“和州戏”、“江北戏”。据《合肥戏剧》第一期载，光绪、宣统年间，费家班创建人费志泉，即率领该班主事人费业发（又名费大疤）与费志胜、费业宏、费业宝、费业伦、费广根、费广年、费广朝等庐剧艺人进入南京市区演出。创建于宣统二年（1910）之吕家班，由班主吕尚臣（绰号吕矮子）率领吕尚富、吕尚民、吕尚发（女）、吕必胜、孙二、杨春和、殷信友、殷信成、韩小和尚、孙传明、郗二、郗三、完三、孙四、孙绍金等艺人，也略晚于费家班进入南京。《庐剧源流探讨汇编·东路庐剧源流初探》载：获华东区第一届戏曲会演一等奖的著名庐剧演员王本银，二十岁那年（1933），与同行徐传祖一同来到了在南京的费家发班子。那时下关有个场子叫怡和堂（又叫“义和堂”，是个说书，卖艺、玩杂耍的空场子），里面有四个地摊子：一进门是费业发的“和州戏”，班头换了个北方人，叫张傻子；第二个摊子是拉魂腔；第三个摊子是唱坠子的；第四个摊子还是“和州戏”。对中路庐剧表演艺术发展起过重要作用的潘保章，从1930年到南京后，就一直在这个班子里演出。他既唱花旦，又唱青衣，嗓音纯正，字正腔圆，满宫满调，句句到位。经常演唱《鸿雁下书》、《叹鼓楼》、《恨大脚》、《恨小脚》等独脚唱工戏，深受观众欢迎；间或亦演生角，融庐剧中、下路于一炉，唱腔更趋丰富。细腻传情，注重行腔吐字，以情带声，其衰派唱工特具韵味。王本银小名在家乡叫小庄锁，是个很出名的演员。这

些船民听说小庄锁在张傻子的班子里唱戏，便一齐哄到怡和堂，除按人头打票外，另出五块洋钱，专点小庄锁唱两出戏：《宋江杀猪》和《曹瞎子闹店》。那天王本银唱的特别卖力，听戏的家乡船工和当地观众，也特别捧场。从那以后，王在班子里名声大振，不久还与南京水西门一个姓夏的妇女结了婚。

庐剧著名艺人王月桂，1935年至南京下关，在华昌游艺园，入王邦洪和州戏班演花旦，后转入蔡月贵、孙和尚所领的京剧德胜班，改唱京剧，在南京近郊流动演出。两年后再进市区，入杨有道班重唱和州戏。直到抗日战争爆发，南京形势紧张才偕庐剧另一著名演员薛良荣返回安徽含山县。

据南京庐剧老观众刘桂兰、马管良，张圣香、张景山等人介绍，在现今黄鹍巷二十一号一直到莫愁路，廿年代有一约三千平方米广场，有庐剧、花鼓戏，还有唱琴书和相声在那里演出。最初没戏台，后来围布蓬、搭台演出，每天中午开锣，一直要唱到夜里十二点。约在1928年前后，从安徽和县流入南京的杨友道戏班和殷志敬戏班就在黄鹍巷广场和杏花村广场演出。因分别在秦淮河以南、以北相对固定的地点上演，当时建邺区的庐剧老观众，称其为“河南戏班”与“河北戏班”。

殷志敬是“河南戏班”的班主。杨友道是“河北戏班”的班主。班子有二十来人，杨妻杨凤英演花旦。生、丑、净、旦齐全都住在官后山下公祠内（即今冶山道院内）。安徽人张家发，当时是止马营一带机织工的头领，曾当过“河北戏班”的地方领班，负责给戏班租场子、接戏、收板橙费等等。老住户们回忆，建国前建邺区有手工业八百余户，约占全市百分之三十。其中以安徽籍人居多，苏北籍人也占有相当的比重。大多集居于区境的西郊。这些手工业者及其家属，是庐剧的基本观众。因此黄鹍巷广场、石鼓路西段民间戏院及聂顺兴茶馆和黄鹍巷内的小蓬菜茶馆等演出场所，庐剧演出十分活跃，观众甚多，颇为热闹，时有小夫子庙之称。1946年春，在水西门外北伞巷内的莫愁剧场（创

办人是水西门大街新顺祥鸡鸭、百货行老板纪永涛。该货行为我党地下交通联络点），1948年以后，这个剧场一直以演庐剧为主。解放前后，由和县庐剧艺人熊矮子班和含山艺人项长余任团长的“和州戏”班为基础，1951年春被政府接收，经过学习、整顿正式成立的“皖和剧团”，长期在莫愁剧场、朝天宫广场演出。二十年代末到三十年代初，著名庐剧花旦吴桂芳、丁宝凤，小生陈长根，在今隶属秦淮区的中华门外的民乐茶馆、汤开文茶馆和庆春源茶馆、江南剧场、雨花戏院等地长期演出，经常上演《休丁香》、《秦香莲》、《白灯记》、《王清明招亲》、《梁山伯·祝英台》与《十把穿金扇》等剧目。

《东路庐剧源流初探》载：从二十年代初到党的十一届三中全会以后，庐剧已有五代人来南京演出：第一代东路庐剧艺术创建人，素有“江北班中之长”、“江南班中之师”、“和州戏小梅兰芳”之称的王四（原名王宗长）和费业发、吕尚成、王月桂、潘保章、王邦洪等人；第二代为王四徒弟杨定传、刘春华、董少轩、王海州、杨在山、葛金凤、杨贵廷、李世才、闻德明、王宗海、周德友、黄少连、翟尚旺、胡月斌、毛明玉、王本银、冯立本、张大贵、吴桂芳、韩秀英、吴侯玉、武生月、项长余、许有明、“女小鲍”、“男小周”、丁宝凤、陈长根等；第三代为丁玉兰、丁道元、江保本、张家声、王玉成、王海武、王筱芬、胡家水、王欲山、马家有、王月荣、赵有水等；第四代为黄文甫、成龙标、何开炳、周存玉、李道周、朱金莲、周守木、马正德、李成桂、张天然、江世英、蒋尚云、王余生、胡家木、江世邦、周玉凤、谢金娣、高旺仙、刘安民、申世华、张丽霞、周家珍、胡正红、郎敏、易茂林、易凤英、许萍、张大邦、杨杏晖、陈婵美、周福银、武道芳、刘莲英、正王守忠、王纯等；第五代为六十、七十年代为各庐剧团新招收的学员王德建、余玉生、马作君、王光华、王守信等。

据赵鸿、董泗珠《浅谈庐剧》，庐剧分西、中、东（又称上中下）三路。南京的老庐剧观众，一般喜爱中、下路唱腔，因其轻

倩婉转、优美抒情，很多曲调具有江南民歌风味；对上路唱腔因其高亢、粗犷，颇多野辣，则不甚喜爱。最初在南京广场、地摊上演出，只用锣鼓敲打，没有丝弦伴奏，只有打击乐，比较单调。解放前水西门一带的老观众，有个顺口溜，叫做“和州戏惨巴巴（指唱苦戏、悲戏），光敲锣鼓没有拉”（指无丝弦伴奏）。老艺人们说，庐剧剧目南京观众都很爱看；尤其是《休丁香》、《安安送米》、《秦雪梅》等一些悲剧，格外上座。据安徽和县庐剧团年近八旬的退休老艺人刘三（刘春华为王四之徒）说，在南京老庐剧观众中印象最深的是含山籍的王四。他扮相俊丽，唱腔甜美，拿手好戏是《三请秦香莲》，但成名的还是“二小戏”

“三小戏”中的花旦。当时在南京水西门一带，只要出牌说王四演《打补丁》、《送香茶》、《游春》、《观画》、《吊孝》、《铺床》、《闯帘》、《叹十里》、《英台醉酒》、《小艾送饭》、《十八里相送》这些小戏、折子戏，一时座无虚席，“观者如潮”。

王四在南京之所以受欢迎，并被观众称之为“和州戏的小梅兰芳”的主要原因，不仅是善于表演，而且唱腔也很适合南京观众的口味。原来庐剧的以六安一带为中心而形成的西路唱腔，虽然清亮甜美、高亢粗犷，有民歌风味，但假声多（即小嗓子运用多），江南地区的观众听不习惯，称它为“山腔”。王四为了满足观众的审美心理，他很少运用小嗓子演唱，只有在唱句的尾声带假音，并将“虞美人”、“送郎五更调”等小曲、小调穿插在《打补丁》、《送香茶》等一些折子戏中去演唱；并尽量排除安徽地方语言中的土音土字，还能从扬剧等一些兄弟艺术剧种中，汲取其唱腔中的花腔小调，以及其它曲调中的轻柔、甜润的成份和京剧艺人的丹田、喉腔音，使之揉合进庐剧的唱腔之中，因而他的音域不宽，旋律下行音多，唱腔婉转抒情、柔和优美，别具韵味，形成了有别于西路唱腔的独特的“东路庐剧唱腔艺术”，南京以及芜湖、当涂一带的旧时老观众称之为“水腔”，非常爱听。和

县庐剧团已故老艺人王宗海曾经对我说，当时水西门的鸭行里有位老闲娘，最爱听王四唱和州戏，她经常在鸭行里与人说：“听了王四和州戏，摸了红中当白皮”。

据《庐剧源流探讨汇编》介绍，庐剧早期进入南京演出，条件极差：服装道具，锣鼓牙板，两只花篮就能挑走（时人称其为“花篮班”）。班社人数很少，都是一人身兼多职，打鼓佬左手敲锣，右手打鼓，脚下带板，老艺人有“七忙八不忙，十人跑满堂”的说法，大多在街头、广场唱地摊子。有条件的就栽上几根柱、拉上一大块大红洋布的布匹作舞台。晚上没电灯，就将粪箕挂起来遮风，点煤油灯照明，化装也非常简单。后来有些班社和京剧合班后，服装有了改进。据赵鸿、董泗珠《简谈庐剧》一文介绍，早期进入南京演出的一些艺人，编演过反映当时现实生活的戏，如反映太平天国时期，农民因生活艰苦、不满满清政府统治要到广东去投“长毛”的《小秃子下广东》，反映鸦片危害人民身体健康的《打烟灯》，以及满清时唱《恨大脚》，到辛亥革命后提倡“天足”，又将《恨大脚》改编成《恨小脚》等。

解放后，南京市人民政府文艺处为了对戏曲团体进行实验改革，在将市区的京剧、扬剧、越剧等班社改为市属的京剧、扬剧、越剧等剧团的同时，并以在莫愁剧场演出的庐剧班社为基础，通过文艺整风和艺人训练班学习后，正式成立了“皖和剧团”。艺人们政治觉悟空前提高，除了积极进行业务改革、赶排新戏外，还组织现代剧的创作。1952年二月于明星大戏院，由市文艺处举办的春节戏曲竞赛，该团尚以创作的现代剧《光裕人家》参加竞赛演出，获得好评。直到1953年底，因组织纪律松懈、人员思想混乱才自行解散。

此外，在五十年代初期到中期，安徽省庐剧团、芜湖庐剧团以及和县、巢县、含山、无为、庐江、舒城、当涂、繁昌、芜湖等县市的全民和集体所有制剧团，都曾来南京演出。

1990年1月9日

淮南大众剧团编演洪山戏的经过

陈 真忆述 陶和之采录

我们大众剧团，在抗日战争期间，演出于津浦、路以东、高邮湖以西、长江以北、淮河以南的八县乡镇地区。1947年初冬，时属淮南区党委宣传部领导，在延安文艺座谈会精神指引下，区党委提出实现文艺大众化问题，要求我们团建立专门组织，认真学习、研究、运用、革新民间文艺。为落实好这一重大任务，团内除专门成立调研小组外，並安排好搞民间文艺的足够力量，当时分为一团、二团，一团由孙铮任团长、郭民为副团长，主要任务是演话剧、歌剧；二团由张泽易任团长兼政治指导员，陈真任副团长，主要任务是搞民间文艺。

大众剧团的多数成员，经过淮南艺术专门学校培育，得到贺绿汀、管荫葵、莫明、张择易、何秋征等专家指教，在编演话剧、新歌剧上，有一定的实践经验和理论基础，所编演的《农村曲》、《盘查哨》、《劳动人民的儿子》、《第三代》、《李桂五》等剧，都有一定的质量，但对民间文艺由于过去接触不多，很少研究，却很生蔬。为了实现戏剧民族化、大众化的要求，我们决心甘做小学生，认真从头学起。当时在歌舞方面，重点是学习当地民间流行小调和玩花船灯彩；在戏剧方面，主要是学习盛行在六合、来安、天长、高邮、仪征、江都（现邗江）及盱眙东南一带的洪山戏。为了熟悉这一剧种，我们采取请上门、跟下去，同台演等方法，虚心向艺人们学习。1942年至1943年间，先后趁六合的洪山戏班到汉涧、张公铺、大通镇及新、旧铺演出之机，全团同志除认真观摩外，並请艺人到剧团驻地指点，对该剧种的唱腔、配乐、表情、动作等进行专门研究。1943年秋，我们

在天长县石梁镇和六合县宋时雨（绰号宋小狗子）戏班同台演出，参加他们的配角表演，从实践中体验戏曲演唱特点，并聘请洪山戏艺人王永泉为艺术指导，编排一出《保家乡》的洪山戏。这是淮南地区津浦路东第一个戏曲现代戏，演出后受到新四军二师师部及津浦路东地区党委的赞扬。

1943年冬，我们参加路东地区第一次民间艺人代表大会时，和东南办事处领导的洪山剧团艺人们在一道开会，该团主要演员董佩华，根据军部文工团张旺团长介绍吴强同志编写的话剧《丁赞亭》的故事情节，只用一天功夫，即改编成洪山戏，演出很成功，我们认为这种提纲戏的编写方法，能够及时反映现实生活，很符合当时对敌斗争的需要，因此，大家也采取这种方法，很快掀起了编创洪山戏的热潮。不久，我们就加工编排出《保家乡》《丁赞亭》、《送子参军》等洪山戏，巡回在天长、六合、高邮（现金湖）仪征，来安、盱眙的广大乡镇演唱，得到干群观众们一致赞好。观众反映说：“以往你们的戏，穿的老农民衣裳，装的是老农民样子，但是一开口，说的是洋话（普通话），唱的是洋腔（新歌），这一讲一唱就叫人不相信台上是老农民了”。还有人说：“新四军文工团（时属二师师部建制）能唱洪山戏，真不简单，这才合我们口味哩”。特别是1943年10月，我们奉召到军部（盱眙县黄花垭）演出，《保家乡》、《花船》等洪山戏时，由于军民观众太多，挤的里八层、外八层的，玩花船的演员没法行动，正在为难中，只见陈毅代军长（当时对外称十五团团长）立起身来，用他那浓重的川音，指挥部队和群众，打开场子让演员表演，我们被感动得热泪盈眶。演出后，军政治部宣传部长钱俊瑞、中共中央华中局社会部长潘汉年、新华社华中总分社社长范长红、副社长于毅夫等亲往剧团驻地和我们一起座谈。他们对我们团深入民间，学习、研究、运用、革新民间文艺，切实为工农兵服务，到处受到欢迎赞扬，给予很高的评价。钱俊瑞部长代表军部机关，称我们大众剧团是“新四军中的状元剧团”。这种崇高

的荣誉，是一种有力的鞭策，使我们全体同志得到极大的鼓舞。团内迅即掀起编排洪山戏的高潮，连续编演了《生产互助》（原由天堂民兵剧团缪文渭编剧，后并入我们团）、《冲家送命上扬州》、（夏侯魁编剧）、《护城桥下》（陈真、夏侯魁、何仅编剧）、《九宫山》（何捷明根据李一氓编写的同名京剧，改编成洪山戏）。《要活命的只有干》等洪山戏，到处都收到很好的演出效果。时至今日，事隔四十余年，回忆起这段往事来，还非常令人神往。

周蓼邨《秦淮竹枝词》

昆腔幽细气氤氲，豪饮人多面下醺，
水榭近来张酒席，桥头门上戏平分。
（弋阳子弟寓水西门，呼为门上，苏伶寓淮清桥，呼为桥头）
周蓼邨，明末自夏移居金陵，遂为上元人。

原载《金陵诗徵》

（流沙提供）

我在孙家班

陈盛侠 口述 张健强 整理

1942年，孙德龙在南京刘公祠5号办起孙家班，当时科班招生不分男女，凡愿来学徒的人，不必考试，照收不误。我父亲陈星樵（唱花脸的）那时正在明星大戏院唱戏，听说刚成立了一个科班，就去看了一下，后来又听科班里的老师唐凌云说：孙德龙待人宽厚，对入科的小孩一点儿也不亏待，一日三餐荤素几个菜，每年发三季衣服；午睡起床后，还有花香藕吃。我父亲听后，觉得条件不错，就决定送我到孙家班入科。那是1943年初，我刚满8岁。一天上午，父亲把我从家里带进刘公祠，见了孙德龙，立下字据，学徒期为12年，至20岁满师。第二天下午，在科班里的小舞台上举行拜祖师爷仪式。孙德龙和唐凌云、周宝奎、宫济川等老师，穿着长袍，坐在台上，师兄弟们站在两旁。我拜罢祖师爷后，再给孙德龙磕头。从此，孙德龙就是我们师兄弟的官中“爸爸”。这是师兄弟们入科时都要举行的仪式。孙家班是“宝”字辈，我在家小名叫纪顺，入科后就改名孙宝顺。

我们师兄弟进科班后，男的全部剃光头，女的一律剪短发。第一年冬天每人发一件对襟棉袄，春秋两季是黑布大褂、穿的是圆口胎底布鞋。第二年以后就不发衣服了，一件棉袄穿得象油抹布。不管盛暑严寒、刮风下雨。每早天不亮起床，到后门口河边喊嗓子。喊过嗓子，耗腿、踢腿、拿顶、跑圆场。练完了早功才能吃早饭。早饭后再接着练功。后来早饭也免了，一天只吃两

顿。晚上睡觉三、四个人盖一床被子，底下垫的是稻草。我们当时还很小，白天练功、学戏，晚上睡得又晚，疲劳过度，倒下来就不知道醒。我经常来尿，把稻草尿得湿淋湿透，师兄弟都不肯跟我睡，我只好一个人拱稻草。平时我们很少洗澡，衣服不换，很脏，身上都生了虱子，冬天中午，一起坐在太阳下脱了棉袄逮虱子。大部分人都害上一身疮。孙德龙的四老婆把我们带到后门口塘边上，脱光衣服，从塘底下捞臭烂泥给我们涂抹。一直等太阳晒干后再扒下来，结果疮没治好，反而感染溃烂，流脓流血。师弟孙宝岩拿顶时跌下来，腿磕在石头上，把腿跌破，流血不止。孙德龙就拿一张黄表纸蒙在伤口上，外面再用一块布包起来了事。后来伤口发臭，烂了一大块，差点儿烂掉了一条腿。我正好跟孙宝岩睡在一个被窝里，他腿上的脓水滴到我的腿上，我的左腿也烂了一大块，到现在还留了一个大疤。有一回我被老师打得很厉害，就逃回家，孙德龙派人把我从家里找去后，又是一顿毒打，这以后，我也不敢逃跑了。

还有一次在高邮演出，有个师兄弟台上错了，散戏后“打全堂”。第二天晚上上演《西游记》，我扮八个小猴当中的一个，我躲在布景后面睡觉误了场，散戏后又是“打全堂”。连着两晚上台出错，孙德龙发了火。从此每晚散戏，不管台上有错没错，都要“打全堂”，连续打了十来天，师兄弟们都被打得象紫茄子一样。

1947年夏天，我们科班在镇江没演出时，我得了重病。父亲路过镇江去看我，见我很危险，就跟孙德龙商议，撤除了我的入科契约，把我带回南京治病。这样我才脱离了苦海，回到父母的身边。那时我才12岁。我在孙家班头尾5个年头，吃尽了苦，受尽了罪。旧社会科班学艺真惨！老板简直拿人不当人！

南京市中国布景团

方之樾 整理

舞台美术工作人员在解放前社会地位十分低下，平时生活没有保障，经常揭不开锅，他们过去互不来往，都是各顾各的生活。

解放后，南京市文化局先后成立“曲艺改进会”、“京剧改进会筹委会”、“地方戏改进会筹委会”，总计会员有1241人。

当时各戏院参加职工会的前后台职工全市有400余人。解放前舞台工作者大多依附于戏院老板。他们平时生活很苦，受老板压迫剥削。参加职工会后，通过二期讲习班的学习，艺人们觉悟提高，纷纷提出改制要求，经领导协调最后达成协议，逐渐成立共和班制度：前后台共同负责，合理分配，除少数戏院还用包银制外，大部分戏院实行折账制。广大舞台工作人员，感到单靠职工会力量太小，为争取自身的正当权益，又要求成立自己的组织。在市文化局和戏曲改进会的支持下，很快成立了“南京市中国布景团”，选原文兵任团长、阮根宝任付团长，下设灯光、绘景、装置、服装、纸扎等部，共有成员60余人。

布景团成立后，首先是安排失业问题。当时尚有些同志没有工作，生活困难，布景团除自身工作需要，吸收部份人员外，和“戏曲改进会”联系，把另一部份失业人员安排到剧团工作。

“布景团”为各个剧团服务，那个剧团排新戏需做布景，即派人协助工作。舞美工作人员出外协助工作经常是义务劳动。这时舞美工作人员也比过去团结得多，有许多同志家庭困难，布景团全体同志便出钱来为他们排忧解难。布景团成了个和睦的家庭，大家积极性都非常高。

1950年由戏曲改进会拨款为“布景团”制作了“中国布景团”团徽，同时还投资制作了大量游行用的旗帜。全体团员，当年首次参加庆祝国际五一节大游行，这是艺人们有生以来第一次参加的重大政治活动。许多艺人和“布景团”的成员说：“旧社会我们是被人看不起的‘戏化子’，现在我们成了主人，今天五一节大游行就是庆祝我们自己的节日。今后一定要好好工作”。有许多同志，边喊口号边流眼泪说：“我一辈子也没有想到我们能有自己的节日，能做新社会的主人，这全是党和政府领导得好。”

同年在南京玄武湖举办的首次物资交流大会，布景团参加了大会的演出、舞台布置和宣传等工作，得到大会好评。这期间，还为各商店、单位，绘制不少广告，所得报酬经过大家讨论，一致同意捐献飞机大炮，为抗美援朝作了微薄贡献。

1951年某国家元首来南京访问，尚小云在南京演出全本《汉明妃》，舞台工作也是布景团成员去协助解决。同年又参加力进扬剧团演出的扬剧《枪毙恶霸肖月波》、《群力京剧团）演出的历史剧《水泊梁山》的全部舞美设计制作工作。先后获得1951年优秀戏曲工作者奖；同时，为了配合各个时期的政治运动和为剧团在演出前加演的活报剧绘制了大量的漫画、宣传画，连环画、标语。联友扬剧团成立不久就和“布景团”签订合同，要布景团为扬剧团每换一本新戏就要制作一堂机关布景、翻新服装。由徐锡麟负责排演的数十本连台本戏及首批在鸿运楼上演的剧目《朱洪武》、《太平天国》、《西游记》、《孟丽君》等，这些戏的布景都是“布景团”的产品，深受观众欢迎，有些观众甚至包了固定的座位。

这方面原文兵同志动了许多脑筋，他既吸取了上海机关布景优点，又有自己许多发明创造，把魔术、木偶等方面的技术，运用到机关布景中来。像在《西游记》中一场机关布景：孙悟空在如来佛手心中翻斤斗是很奇特的：如来佛是用机械操纵，大手掌有六尺长，而孙悟空只有一尺多长，能翻斤斗，手、脚、头，都活动自

如，观众看了很新奇。其实孙悟空部份是用提线木偶原理，在偶身上装扮成和演员扮演的孙悟空一模一样，就是尺寸缩小了再通过对木偶身上的局部投光，看上去很逼真。许多观众就因有机布景才来看戏。在《拜月僵尸》、《济公传》中用黑丝幕底幕，用道具纸扎骷髅投上局部光，演员穿了黑丝绒衣服，戴上髅面具在黑丝绒底幕前舞蹈，这样就大大加强了舞台上的神话彩和恐怖气氛。这些虽然有不足取和应该扬弃的东西，但也有许可视性、娱乐性，只要除去不健康成份也是布景艺术方面的财富

1953年后期，布景团的基本成员陆续都介绍到各剧团工作布景团的活动也减少许多。各剧团都忙于自己演出活动，互相往也不多，1953年自行解散。但它的奉献精神和创新精神迄今戏曲界，还是为同行们所称誉。

（本文的部份资料为原伟庆提供）

“水 牌” 勾 沉

翁舜和

现存江苏省京剧院艺术档案室内的一套纸质水牌，是五十年代梅兰芳先生与江苏省京剧团合作演出的实物见证：长约18公分、宽约25~35公分，以牛皮纸为底，上书剧目及角色名称，扮演者——演员的名字则另用红纸、黑字写就，粘贴在角色名称之下，张贴在后台起指示作用。

另有木质水牌一块。它长约90公分、宽约1米。黑色底子——类似黑板，以白水粉书写剧目名称和角色姓名，另以红纸黑字将演员姓名缀在角色姓名下。白水粉便于擦拭更换剧目，演员姓名则是活动可更换的。这块木质水牌，据老演员们回忆，是1956年梅兰芳先生在上海人民大舞台时制作的。由杨小卿同志保存于1989年献出的。

从1954年慰问人民解放军开始，梅氏父子与江苏省京剧团有过多次合作。1956年、1957年、1958年连续三年有过三次较长时期的合作演出。梅先生偕同著名老生王琴生（王当时是江苏省京剧团团团长）武生徐元珊、小生姜妙香、花脸刘连荣、小丑薛永德、李庆山、老旦孙玉祥、二路旦角张蝶芬、贾世珍，二路老生王少亭、韦三奎以及子葆玖、女葆玥；鼓师裴世长、琴师姜凤山、二胡虞化龙等艺术骨干力量组成“梅剧团”与“江苏省京剧团”搭挡合作。演出剧目有《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《奇双会》、《洛神》、《凤还巢》、《宇宙锋》等；梅氏父子同台的剧目有《牡丹亭》、《金山寺、断桥》；王琴生与葆玖合作的剧目有《四郎探母》、《武家坡》、《大登殿》、《大保国》、《二进宫》；梅葆玖主演过《天女散花》、《生死恨》等。其女葆玥仅在广州慰问时参加过演出。江苏省京剧团为了配合梅先生

的演出，还组织了坚强的阵容，如王正堃、周正雯等。

当年演出时这块木质水牌悬挂在后台醒目处，做为指派角色之用。人名(角色名字、演员名字)是活的，便于选派、补充，但一经挂出，宛如安民告示则很少更动。后台行话谓之“照单拿人”。当年为演出进行安排的，梅家由李春亭先生(人称李八爷)为后台总管；江苏省京剧团方面由孙庆发、韩世福、马福祥等组成业务组，共同负责剧目，排练等事宜。

江苏省京剧团在与梅兰芳先生合作演出过程中，配合默契，非常成功。梅先生对此极为满意。这只水牌曾随团流动演出很长时间：1954年在南京假人民大会堂公演，该会堂可容纳三千余人，竟场场座无虚席，观众反映强烈且秩序井然。先生祖籍泰州，可却从未去过。为此家乡派人专程来宁洽商，要接先生返乡演出，梅先生为探访故乡欣然应允。到了泰州，竟有万人夹道相迎，那空前盛况使先生十分感动。这一期演出轰动了整个苏北。此后梅先生与江苏省京剧团一起去过上海、杭州、南昌、汉口、长沙、洛阳、合肥、蚌埠、田家庵、广州、太原、西安、兰州、石家庄、邢台等地，足迹所至将近半个中国。每到一省，文艺界的同行们都来迎接，还组织了精彩的晚会，演出各自的拿手好戏。据王琴生、邱定山等同志回忆，在太原看了丁果仙演出的《小宴》，他扮演的王允极有特色，纱帽翅上的功夫尤绝妙；在洛阳看了马金凤演出的《穆桂英挂帅》，唱做俱佳，雍容大度。后来梅先生决定排演他晚年创作的最后一个新戏《穆桂英挂帅》，就与这次观摩演出就有很大关系。此外，还观摩过湘剧《借赵云》以及话剧界元老梅阡的精彩表演等。艺术大师虚怀若谷、兼收并蓄的作风给人留下了深刻的记忆。

五十年代正值戏曲兴盛之时，梅剧团与江苏省京剧团合作期间的演出收入颇丰，其分配形式也很独特。梅先生将所得的收入，除了分配给他所携带的一班人外，还包付给江苏省京剧团每场300元的报酬，后增至400元。个人“包”国营剧团，在当年是

颇为罕见的。

江苏省京剧团通过与梅兰芳先生的多次合作，在艺术上受到了良好的陶冶，全团同志的表演素质，艺术品格也随之得以提高。1959年，该团代表我中华人民共和国出席参加世界第七届青年联欢节的演出，并出访丹麦、芬兰、瑞典、冰岛等北欧诸国，行前，梅先生特地在北京金鱼胡同的一家豪华饭店里设宴，为参加出访的全体演、职员送行。

三中全会后，梅葆玖到南京看到当年使用过的水牌，依然保存完好，追思往事，感慨不已，写下了一纸便条以为佐证。至今仍完好地存留在江苏省京剧院。

《南京戏曲志》编纂工作记事

1985年

8月

下旬，南京市文化局根据江苏省文化厅指示，成立南京市戏曲志编纂机构，江广玉局长为编纂领导小组组长。黄文虎、吕一平为编辑室正、副主任，着手组建编辑室。

10月

6日至7日，黄文虎、吕一平参加省文化厅在南京召开的首次《中国戏曲志·江苏卷》编纂工作会议。11个省辖市分管戏曲志工作的文化局长参加了会议。会上决定编纂《中国戏曲志·江苏卷》的各市分卷。

11月

16日至20日，江广玉与黄文虎在六合县参加《中国戏曲志·江苏卷》编纂工作会议。江广玉代表南京市文化局与省文化厅副厅长王鸿签订关于南京市文化局担任《中国戏曲志·江苏卷》的部份编纂工作的《议定书》。黄文虎具体负责《南京戏曲志》编纂工作。

12月

2日至4日，南京市文化局于峨嵋路招待所召开《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》首次编纂工作会议。城郊15县、区文

教、文化局负责同志及有关人员近40人到会。分卷编辑室黄文虎、吕一平、谷天、马惠飞、王渊参加会议。江广玉与各县、区文化工作负责人签订了南京分卷编纂工作的《议定书》。

5日,《南京日报》报道了南京分卷首次编纂工作会议的消息。

12日至16日,黄文虎、谷天、王渊、赴天津考察《中国戏曲志·天津卷》的编纂工作情况

1986年

1月

14日,省卷编辑部汪澄来了解市分卷工作进展情况。黄文虎作了汇报并提出一些需要省市统筹的问题,如人员、经费、查阅文献资料等。

15日至18日,马惠飞与王渊先后前往栖霞、玄武、建邺、白下、秦淮、雨花、鼓楼、浦口区文化局,了解各区戏曲志编写组人员落实情况。

19日,王渊赴苏州市文化局召集的首次《滑稽戏志》编纂工作会议,并在会上汇报了南京市的工作计划。

22日,市分卷编辑室于市影剧公司5楼会议室举办讲座,特请省卷编辑部王染野讲解南京地区戏曲活动历史的源流、发展概况和有关编纂戏曲志的业务知识。

2月

21日,省卷编辑部王染野向黄文虎介绍苏州等兄弟市的编纂工作进度,并传达了省卷编辑部拟派员与市分卷同志一同下五县调查和促进戏曲资料搜集工作的决定。

24日,省卷编辑部副主任王永敬及王染野与市分卷马惠飞、王渊赴六合县文教局,与副局长金夕中,文化股长严永德及陶和

之等同志一起商讨了六合县戏曲志编纂工作如何开展的有关问题，确定首先将洪山戏的有关资料挖掘、抢救出来。

3月

8日，马惠飞赴无锡参加《锡剧志》编纂工作扩大会议。会议明确《锡剧志》由无锡市文化局牵头编纂，苏州、常州、镇江、南京市协助并参与其事，分片开展工作。同时决定由各片人员组成《锡剧志》编委会。南京编委人选未定，空额待报。

19和21日，马惠飞会同王染野至江宁、江浦县文教局了解两县戏曲志编写组人员落实及工作开展情况。

22日，市委宣传部长虞煜星与江广玉、黄文虎研究戏曲志工作开展问题，为加强组织领导，充实编辑人员，黄文虎拟交了南京分卷编纂领导小组和编辑室人员组成名单，提请审批。

25日，市分卷编辑室印发《南京戏曲志编纂通讯》第一期，主要刊载《六合县戏曲资料汇编工作计划》（草案），供各区县参考。

26日，市分卷编辑室租赁铜井巷7号省文化厅招待所一套房为临时办公室，开始正常办公。

4月

3日，黄文虎、孙玉亭、王渊、王染野至浦口区文化局召开滑稽戏老艺人座谈会，顾春山、汤慧生等到会。

8日至10日，黄文虎、马惠飞会同省卷编辑部王染野、于质彬等赴高淳、溧水两县了解戏曲志工作开展情况，并考察东坝、刘家垅等处古戏台。

另孙玉亭与王渊即日起亦于浦口区文化局召开座谈会，并个别采访汤慧生、顾春山、罗斐、杨文辉、周道等人，了解滑稽戏在南京地区的活动情况。

12日，市分卷编辑室印发《南京戏曲志编纂通讯》第二期。

14日至17日，黄文虎、谷天、马惠飞及六合县编写组的陶和之于苏州参加省卷编辑部召开的《中国戏曲志·江苏卷》资料工作会议。会上黄文虎介绍了南京戏曲志编纂工作开展以来的情况及今后的工作打算。

16日，孙玉亭、王渊去影剧公司了解老剧场工作人员情况。

5月

6日，市分卷编辑室于市京剧团会议室召开南京50年代老文化工作领导同志座谈会，了解建国初期南京戏曲界的情况，应邀与会人员有：姜宝铎、施佩秋等。

8日，市分卷编辑室与市剧协、市京剧团研究会联合召开京剧业余爱好者座谈会。与会人员有名票甘律之、徐新月、喻志清及市剧协王彻、王小芹及编辑室黄文虎、谷天、马惠飞、王渊等。

10日，编辑室迁至建康路115号，江苏航天工业局招待所102室办公。

17、18日，南京戏曲志第二次编纂工作会议召开。到会人员有市分卷编纂领导小组成员，市分卷编辑人员及区县编写组人员。市委宣传部长虞慰星到会讲话，他肯定了编纂工作的良好开端，要求，“边查边写，抓紧抓实，保质保量，出入出书。”会上传达了省卷资料工作会议的精神，各区县汇报了前一阶段的工作情况和下一步的工作打算。汇报交流的情况表明，全市一个以乡镇街道文化站为基础的戏曲资料普查网络已基本形成。黄文虎就全面深入开展资料普查和下一步工作中应注意的问题提出明确具体的要求和部署。最后，江广玉到会讲话，希望各区县的同志深入工作，如期完成任务。会后于29日印发了这次编纂工作会议纪要，向有关方面介绍报告了这次会议的情况。

26日，市卷编辑室与市影剧公司联合召开老剧场工作人员座谈会，了解南京剧场演变发展情况

6月

17日，市分卷编辑室，秦淮区戏曲志编写组、政协文史组有关人员在秦淮区文化馆座谈如何搞好秦淮区戏曲资料普查工作及秦淮区戏曲活动沿革，在座人员有：黄文虎、谷天、段昭南、马惠飞、杨植民、刘正礼、黄光明、汪侠恒、唐静波、仇良矩、张铁马、东汉章、余书樵，省卷编辑部王染野。俞介君也应邀参加。

18日，市分卷编辑室黄文虎、谷天、马惠飞、王渊、段昭南与省卷编辑部马长山至江宁县文教局了解江宁戏曲志的工作开展情况，并去麒麟乡窦村考察古戏台。

同日，印发第三期《南京戏曲志编纂通讯》。本期通讯特意刊载了《高淳县戏曲志资料编纲目》（初稿），编者按赞扬高淳县编写组的作法，希望各区县在普查工作中同样应该有一个初步的框架设想，做到有计划，有步骤，有重点地开展工作。

26日，省属戏曲院、团戏曲志编纂工作座谈会。参加人员有：黄文虎、王渊、朱喜、裴鸿基、孙新生、张国基、袁振奇、高舜英、俞介君、蒋剑峰。

7月

3日，南京市文化局、财政局联合向各区县文化局、财政局转发文化部、财政部“关于国家重点艺术科研项目七部艺术《集成》、《志》编纂经费列入各级财政预算的通知”（宁财行〔86〕223号），请各区县遵照执行。

15日至17日，王染野、马惠飞、段昭南于高淳县了解该县戏曲志工作进展情况。16日与县戏曲志编写组高连生、姜芳胜、1957年参加组织挖掘目连戏的老文化工作者袁人灿，目连戏老艺人程中勤，一起座谈了有关高淳阳腔目连戏源流、班社艺人和1957年高淳县文化科挖掘目连戏、60年省戏校开办目连班及其学员现

况等方面的情况。

15日，印发第四期《南京戏曲志编纂通讯》。

22日至28日，朱喜、黄文虎、汪士延、张国基、孙玉亭、孙新生参加了省卷编辑部在南京召集的剧种志讨论会。他们分别就锡剧、滑稽戏、扬剧在南京活动的情况，以及已经搜集掌握到的有关资料或线索在会上作了汇报、交流。

30日，市分卷编辑室特邀省编辑部武俊达、王染野、丁修询专题研究目连戏的资料搜集，挖掘工作。

8月

中旬，马惠飞、段昭南赴杭州，访问浙江省艺术研究所陆小秋、王锦琦夫妇，了解安徽、江苏目连戏的有关资料，陆小秋夫妇提供了珍藏的高淳阳腔目连戏记谱资料及录音资料。

30日，印发第五期《南京戏曲志编纂通讯》。

《建邺区戏曲资料汇编》（初稿）率先完成。

9月

5日，市分卷编辑室召集第三次编纂工作会议筹备会。各区县编写组的有关同志到会。

19日至21日，黄文虎在丹阳参加省艺术学科规划领导小组召开的关于布置文艺集成志书编纂工作会。

24日至27日，南京《戏曲志》第三次编纂工作会议召开。出席会议的人员有：市委宣传部新闻文艺处副处长朱锋和各区、县文化局、文教局长，以及市、区、县编纂人员。会议总结了前一阶段戏曲资料普查工作和研究如何撰写区县戏曲资料汇编。省文化厅副厅长王鸿和市文化局长江广玉到会讲话。省卷编辑部主任管和琼在会上传达了8月下旬至9月初全国艺术学科规划领导小组于兰州召开的全国“十大集成”编纂工作会议精神。会议期间各区县编写组同志汇报了工作经验，交流了戏曲志资料普查成

果，并讨论学习了有关文件指示；省卷编辑部有关同志与会就编纂工作中的具体问题作了辅导发言，于质彬作了“南京在明清戏曲中心地位”的专题讲话。最后，黄文虎总结前一段工作并就下一阶段的资料工作及资料汇编撰写工作做具体的安排和布置。会上散发了《建邺区戏曲资料汇编》（初稿），作为范文供讨论借鉴，以期广泛征求意见。

10月

7日，黄文虎、朱喜、张国基、孙玉亭、马惠飞于市分卷编辑室讨论《建邺区戏曲资料汇编》（初稿）。

8日，黄文虎、朱喜、马惠飞与建邺区戏曲志编写组金昌南、刘守清、罗晓琴讨论《建邺区戏曲资料汇编》（初稿）修改问题。

14日，市分卷编辑室邀请原市滑稽剧团13人开会，研究滑稽戏录像工作。

15日，市分卷编辑室与省戏校联合召开座谈会，调查解放前南京京剧科班情况。到会人员有杨盛鸣、徐维廉等人。

23日，印发第六期《南京戏曲志编纂通讯》

25日，市分卷编辑室与京剧院联合召开原南京市青年京剧团部份人员座谈会，调查市青年京情况，原青年京剧团成员徐效长、李光荣、董金凤等出席。

31日，分卷编辑室又与省戏校联合召开原南京市青年京剧团情况调查会，原青年京剧团成员白冬民、武美玲、韩丽芳等人到会。

11月

3日，滑稽戏《火锅为媒》录像工作开始。原南京市滑稽剧团的老演员顾春山、汤慧生、周道等人参加了排练，省昆剧院乐队应邀为该剧伴奏。同时挖掘南京市滑稽团的有关历史资料。

7日,《火锅为媒》正式开排。

上旬,《建邺区戏曲资料汇编》完成二稿。

11日至15日,张国基、马惠飞于高淳县文教局就阳腔目连戏等戏曲资料的挖掘开展工作。12日上午在高淳教师进修学校与邢光迪、陶涌泉、赵善昌座谈,了解1958年前后高淳县文教科组织挖掘整理目连戏、徽剧剧目及演出情况。13日上午,向陶涌泉、赵善昌二人了解当年为目连戏记谱的情况。15日上午与高连生等人商讨如何进一步挖掘阳腔目连戏有关资料,初步就资料搜集、录音、录像等问题进行了讨论。

21日,黄文虎、马惠飞至六合县文教局,了解《六合县戏曲资料汇编》撰写情况,并商量了有关洪山戏剧目录相问题。

28日,马惠飞赴溧水、高淳。溧水戏曲资料汇编由施春生一人负责编写,县锡剧团团史资料已基本搞出。高淳县文教局副局长汪士延表示积极落实目连戏录音工作,并安排人员与凤山老艺人联系,以确定工作日程。

12月

6日晚,滑稽戏《火锅为媒》彩排。13日下午省卷编辑部全体同志及市卷编辑室同志,浦口区委宣传部、文化局领导等有关人员在前线话剧团小剧场观看了演出。演出后现场讨论,就有关问题提出了一些意见,供正式录像时改进。

11日至14日,施佩秋于苏州参加《滑稽戏志》第二次编纂工作会议。

22日至24日,《火锅为媒》在华东工学院礼堂录像。

29日,市卷编辑室召开“目连戏资料工作研究会议”,黄文虎、朱喜、丁修询、张国基、马惠飞一起就目连戏的资料工作进一步深入的问题进行了专题研究,并安排了下一步的工作步骤。

至年底,高淳县、秦淮、下关、玄武、雨花区的戏曲编写组皆完成《戏曲资料汇编》(初稿),并先后送交市分卷编辑室。

1987年

1月

9日，马惠飞与省卷编辑部于质彬、王染野、马长山及高淳县编写组高连生、姜芳胜等在高淳的东坝、固城、沧溪考察古戏台。于沧溪古戏台的木构件上及墙上发现解放前京、徽班社演出时的题壁文字。

10日，马惠飞、于质彬、王染野、马长山、高连生、姜芳胜在高淳县文教局就深入研究、挖掘阳腔目连戏，徽剧、京剧在高淳流传的历史，进行座谈。

15日至18日，黄文虎、张国基、孙玉亭就戏曲志工作及有关目连戏、徽剧、傩戏、洪山戏等剧种的历史资料与安徽省文化艺术研究所有关同志进行交流学习，并查阅该所所藏有关资料。

20日，黄文虎、朱喜、马惠飞和特邀的下关区戏曲志编写组的李可、杨云飞审读《秦淮区戏曲志资料汇编》（初稿），并提出了修改意见。

2月

6日，黄文虎、朱喜、马惠飞与秦淮区戏曲志编写组宋光剑、黄光明、杨植民、余书樵、刘正礼商讨《秦淮区戏曲志资料汇编》（初稿）修改问题。

10至14日，黄文虎、朱喜、马惠飞与省卷编辑部王俊达、马长山一同应邀于安徽省贵池参加全国傩戏学术讨论会。

27日，黄文虎、朱喜、谷天审定《南京戏曲资料汇编》第一辑稿件，并由本辑责任编辑谷天负责交苏州草桥印刷厂印刷。

28日，黄文虎、朱喜、马惠飞与玄武、雨花台区编写组同志，分别商谈如何修改两区资料汇编初稿。

3月

7日，市文化局介绍呼安泰同志至编辑室工作。

16日，决定由编辑室成员按部类、体例分别起草《南京戏曲志条目提纲》。具体分工为：黄文虎、朱喜总成，谷天一——综述；计大为——大事年表；马惠飞——剧种、报刊专著；施佩秋、张国基——剧目；张国基——音乐；王渊、计大为——表演、机构；方之樾——舞台美术；段昭南——演出场所；呼安泰——习俗、文物古迹、轶闻传说、谚语口诀、传记。

23至26日，编辑室成员分部类依次讨论市分卷条目框架草案。

4月

3至7日，黄文虎、马惠飞参加省卷编辑部于六合县召开的《中国戏曲志·江苏卷》第三次编纂工作会议。省卷编辑部据《中国戏曲志》编辑部的要求，调整了工作安排，由原来的先搞各剧种志，各市分卷转为先搞省卷。

6至16日，施佩秋约同江苏省京剧院导演翁舜和在上海走访孙青纹、王春茂、李文轩、杨玉坤、罗通明、齐英才、钱友忠、高健礼等原文工三团（娃娃剧团）的老团员，征集、调查“娃娃剧团”的史料。同时拜访了吴石坚并请他任市分卷顾问和为《南京戏曲资料汇编》撰稿；拜访吕君樾了解南京解放前的京剧情况。并约他撰写回忆资料稿件。

14日，黄文虎、张国基、呼安泰、马惠飞与六合县陶和之一一起讨论《六合县戏曲资料汇编》（初稿），提出进一步修改的意见。

24至30日，市分卷编辑室与高淳县编写组共同在高淳县凤山乡文化站进行阳腔目连戏唱腔录音。凤山乡东村目连戏老艺人韩体钧、刘功茂、朱可富分别演唱了《劝善》、《花园烧香》、

《挂号》、《男思春》、《描客》、《涂客》等十余折中的〔江风〕、〔江头金桂〕、〔风入松〕、〔诗求板〕、〔半天飞〕等近20个曲牌。老艺人还回忆介绍了他们的师承关系、学戏经过与解放前的演出,以及有关阳腔目连戏在高淳的流传及其活动范围等历史情况。参加录音工作的有黄文虎、张国基、马惠飞、王来富(戏曲音乐集成编辑)和高淳县文教局副局长汪士延、编写组的高连生、姜芳胜及凤山乡文化站长韩辉。

5月

月初,溧水县编写组施春生将《溧水县戏曲志资料汇编》(初稿)送交编辑室。

9日,黄文虎、张国基、马惠飞与省卷编辑部丁修询及原省戏校目连戏班学员吴美玉、孙希豪、徐晓芳、陈珊焕座谈,了解原省戏校目连戏教学情况及高淳阳腔目连戏老艺人的现况,并讨论了录制阳腔目连戏选场的一些具体问题。

18日,江浦县戏曲志编写组张志耀将《江浦县戏曲志资料汇编》(初稿)送交编辑室。

22日,市卷编辑室迁至成贤街双井巷9号办公。

6月

2日,黄文虎、朱喜、马惠飞、呼安泰与秦淮区编写组黄光明、杨植民讨论《秦淮区戏曲志资料汇编》(二稿)的修改。

4日,编辑室成员进一步讨论《南京戏曲志条目提纲》(草案)。

5日,黄文虎、朱喜、张国基、马惠飞研究高淳目连戏录相事,并由马惠飞根据研究结果,写出工作计划。

15日,按部类分发给市分卷编辑室成员省卷编辑部的《中国戏曲志·江苏卷》条目提纲初稿,要求各自认真阅读研究,并准备意见讨论。

16日,黄文虎、朱喜、马惠飞再次研究高淳目连戏录相事

宜，决定马惠飞主要负责，由马与有关方面联系磋商。后因省剧团有关人员不能配合而未果。

23、25、29日，市卷编辑室三次开会讨论《中国戏曲志·江苏卷》条目提纲初稿，并按省卷编辑部要求，将不同意见集中整理上报省卷编辑部。

下旬中，呼安泰应六合县编写组陶和之约，赴安徽和县，走访新四军老文艺战士洪波，了解抗日战争期间，六合洪山戏的活动史料。

27日上午，编辑室研究下关、浦口区资料汇编进一步修改的意见。

7月

1、6、7、8四天，市分卷编辑室成员集中讨论分头草拟的市分条目提纲。然后由朱喜、黄文虎根据讨论意见整理、修改，完成讨论稿。

8日，张志耀将《江浦县戏曲志资料汇编》（第二稿）送编辑室再审。

21日，《南京戏曲资料汇编》第一辑（铅印，内部发行），由苏州草桥印刷厂印成，计1500册。本辑刊载文章30余篇，图片约30帧，以及《建邺区戏曲志资料汇编》。总计字数近20万。

25日，施春生将《溧水县戏曲志资料汇编》二稿送编辑室再审。

27日，编辑室总结讨论《南京戏曲资料汇编》第一辑的编辑、出版印刷方面的经验与存在问题，以期改进、提高。

29日，编辑室邀请市群众艺术馆葛军介绍高淳傩舞情况。

8月

5日上午，黄文虎、呼安泰、马惠飞研究《江浦戏曲资料汇编》（二稿）。

7日，编辑室向市文管会送呈关于保护古戏台的书面报告。

8日，黄文虎、朱喜、马惠飞在研究了高淳傩舞资料后，认定尚无戏的成份；同时研究了谷天所写的分卷综述提纲和计大为写的大事记。

16至20日，黄文虎参加省卷编辑部召开的《中国戏曲志·江苏卷》第四次编纂工作会议，内容为对省卷条目提纲提出修改意见。

26日，黄文虎传达省卷第四次编纂工作会议精神。调整市分卷编辑室工作步骤，要求12月底以前完成省卷所需南京地区戏曲活动90余条条目释文的初稿。

9月

8日，根据省卷编辑部要求，上报省卷条目撰稿人名单。

11日下午，市《十大》文艺集成办公室成立。市文化局在召开的区县文化局长会议上布置《十大》文艺集成（包括戏曲志）的编纂任务。

15日，市分卷条目提纲讨论稿印发各有关部门和个人，征求意见。

10月

12至14日，黄文虎参加省卷编委会议，会议内容为审定省卷条目提纲。

15日，市分卷编辑室召开省卷条目撰稿人会议。

23至24日，市文化局和《十大文艺集成》办公室在峨嵋路文化局招待所召开《戏曲志》第四次、《三套民间文学集成》第一次编纂工作会议。会议用了半天时间讨论了市分卷条目提纲。

28日，《南京戏曲资料汇编》第二辑编辑完成，交付南京雨花印刷厂承印。

11月

6至8日，黄文虎、张国基、呼安泰、丁修询去安徽铜陵市文化局创作研究室，向施文楠了解南陵目连戏情况，交换有关资料，并共同探讨南陵目连戏与高淳目连戏的关系。

11日，为成立南京市艺术学科规划领导小组并召开首次会议，向市委宣传部、市文化局写出书面报告。

19日，黄文虎、姚鸣凤在市文化局研究市艺术学科规划领导小组首次会议准备工作。

21日，南京市艺术学科规划领导小组正式成立，在市委宣传部召开首次会议。组长为虞煜星、副组长查双禄、陈健。成员有：王彻、王伯鸣、孔繁林、朱锋、朱德波、吕一平、许孝椿、陈圣舆、俞律、施佩秋、姚鸣凤、黄文虎。领导小组设办公室，主任为黄文虎、副主任为姚鸣凤、吕一平。会议首先听取了南京市所承担的编纂“十大文艺集成”的任务及四年来的工作开展情况的汇报。然后讨论了有关事项，并作出了为保证完成“十大文艺集成”的一些决定。会议批准了三套民间文学集成编委会，戏曲音乐集成编辑室组成人员名单；戏曲志编委会名单：主编查双禄、副主编黄文虎、朱喜、编委万放、计大为、方之樾、刘德葵、谷天、张国基、施佩秋、高舜英、袁振奇（后增补马惠飞为编委、编辑室副主任）。

25日，南京市艺术学科规划领导小组首次会议纪要成文，后由市委宣传部转发〔宁委宣（87）50号〕各有关单位。

12月

5日，市分卷编辑室与有关单位在郑和公园联合举办“肖亦五十年祭”座谈会。

7日，朱喜就已交出的省卷条目释文初稿撰写中所存在的问题，提请编辑室人员讨论，以便修改。同时催促未完成的条目抓

紧撰写，并定下14日为截稿期限。

16日，省卷编辑部王永敬、于质彬、朱国芳等同志来市卷编辑室，上午初审市卷为省卷所撰的90余条目释文稿，下午座谈市卷条目提纲。

21日，编辑室开会进一步落实省卷条目撰写修改任务。

22至26日，黄文虎、张国基在高淳县访问袁人灿、吴侠、赵善昌、陶涌泉、邢光迪、陈中勤，调查目连戏资料，并请锡剧老艺人叶同春（道士出身）唱道士腔录音。

1988年

1月

6日，编辑室与“十大文艺集成”办公室一同迁至长江路101号办公。

9至30日，黄文虎、朱喜参加省卷编辑部于六合召开的《中国戏曲志·江苏卷》初稿审改会议，黄文虎、朱喜参与了机构、传记稿的审改工作。

2月

1日，黄文虎、朱喜向编辑室成员介绍省卷初稿审改情况，市分卷编辑室组织撰写的有关条目基本合格。

5日，市文化局长查双禄、副局长杨霖、党委书记周福龙，至“十大文艺集成”办公室，与参加“十大文艺集成”编纂工人员对话，了解工作情况并听取大家的意见。参加对话的有：黄文虎、姚鸣凤、吕一平、余保根、王渊、孙玉亭、张国基、施佩秋、马惠飞、谷天、肖兰、张健强。

26日，编辑室发函给上海华东师大教授蒋星煜，聘请他为《南京戏曲志》顾问，物约审稿。

3月

7、11、21日，编辑室成员三次集中讨论市分卷条目提纲。

26日，黄文虎、姚鸣凤在鼓楼区政府会议室，参加各区县文化馆长会议，会上“十大文艺集成办公室”表彰了各区县参加各文艺集成、志书编纂工作的先进集体和个人。

30、31日止编辑室有关人员分别研究市分卷音乐和剧目部类条目。

4月

4日，编辑室讨论市分卷条目撰稿人问题和《南京成曲资料汇编》第三辑发稿事宜。

12日，陶和之来编辑室研究洪山戏录相事宜。

18日，为全面深入地挖掘洪山戏历史资料，以完整地记录剧种发展兴衰的历史状况，决定成立洪山戏专题小组，由呼安泰临时负责。成员有张国基、施佩秋、孙建华、陶和之、呼安泰。

20日，《南京戏曲资料汇编》第三辑发稿，由南京五四印刷厂承印，本辑责任编辑为谷天、马惠飞。

22日上午，洪山戏专题小组第一次会议，出席的有黄文虎、呼安泰、张国基、陶和之。会议确定拟用三个月挖掘全面详尽的资料，八月初交省卷编辑部。另讨论了洪山戏代表剧目的资料录相工作。

同日，雨花印刷厂将印成的《南京戏曲资料汇编》第二辑送至编辑室，计1500册。本辑刊发资料文章20余篇，图片资料21幅，连同秦淮、溧水、浦口、雨花区的戏曲资料汇编总计字数约20万。

本月《南京戏曲资料汇编》第三辑着手编辑，责任编辑为马惠飞、谷天。

24至28日，黄文虎、张国基、马惠飞应邀于安徽祁门县参加

全国目连戏学术讨论会。黄文虎带去的论文为《高淳阳腔目连戏散论》，张国基的论文是《高淳阳腔目连戏音乐》。

5月

6日上午，市文化局长查双禄、副局长杨霖、局党委书记周福龙至“十大文艺集成”办公室了解工作情况，并研究决定经费、人员等有关问题。

10日，洪山戏专题工作小组第二次会议，进一步落实开展工作的具体措施。决定14日呼安泰、张国基、孙建华三人赴六合采访。

12日，黄文虎、张国基、马惠飞三人至江宁县横溪乡采访花鼓戏艺人张孝家，调查花鼓戏在江宁一带流传活动的情况。采访中请张孝家演唱了几段花鼓戏，并作了录音。江宁县编写组周正凯、张为农也赶至协助采访。

24日，市文化局向各有关基层单位下发88年91号文：《关于“十大文艺集成·志书”调用人员有关规定的通知》。

27日，编辑室与省戏校联合召开郑山尊同志有关戏曲工作的座谈会，刘琴心、醉丽君、徐维廉等人出席。

31日，黄文虎、朱喜、施佩秋、谷天讨论《南京戏曲志》综述与大事年表撰写的有关问题。

6月

1日，黄文虎、张国基、马惠飞研究“花鼓戏”资料工作。

4日，溧水施春生来商谈进一步调查花鼓戏资料的工作。

10至20日，翁舜和在上海请孙青纹复制上海图书馆的有关资料。

14日，市文化局党委书记周福龙、副局长杨霖至“十大文艺集成”办公室参加办公会议。

19日，张国基、黄文虎去江苏饭店访问《中国戏曲志·江西

卷》主编流沙，研讨高淳目连戏问题。

22日，洪山戏专题小组呼安泰、张国基、施佩秋等集会研究已掌握的有关资料。

7月

2日，朱喜、施佩秋、黄文虎研究市分卷剧目部类条目设置问题。

8月

2日，编辑室讨论确定省卷编辑部给予的两名“文化部、国家民委、中国剧协”联合授予的纪念奖的人选，决定授给秦淮区戏曲志编写组的杨植民和高淳县编写组的高连生。

同日下午，高连生来编辑室与张国基、黄文虎商谈，进一步收集高淳徽剧、目连戏资料工作。

3日，编辑室发函给张庚、郭汉城同志，询问有关高淳高腔的历史资料问题，后再次发函，均未得回信。

18日，安徽铜陵市文化局施文楠来编辑室，送来南陵目连戏录音带。

31日，张国基、马惠飞、黄文虎去高淳，与陈中勤、高连生谈目连戏演出习俗。

9月

1日，黄文虎、马惠飞、张国基由高淳县城至漆桥乡调查高淳高腔材料，与老艺人孔祥银(88岁)、孔令彬、孔令行、徐效彩、徐效本座谈，几位艺人演唱了高腔《芦林会》片段，作了录音。

2日，三人至漂水县文教局了解有关戏曲资料工作。

12日，朱喜、黄文虎访吴新蕾，请他写南大中文系戏剧研究室与陈中凡教授稿。

28日，查双禄至“十大文艺集成·志书”办公室与黄文虎、姚鸣凤研究确定各集成·志书编辑室的有关工作。

11至20日，黄文虎、张国基、马惠飞、高连生赴芜湖、宣城、杭州采访搜集戏曲资料。芜湖访问了高淳京、徽剧艺人高金保之遗孀左艳秋，徒弟陈英武。宣城采访了原江宁县花鼓戏著名艺人杨光荣、杜庆荣。在杭州与浙江省戏曲志编辑部的同志交流了编纂工作经验，并交换了有关戏曲资料。

31日下午，朱喜、黄文虎拜访吴白匋，征求他对戏曲志编纂工作的意见，并请他为《南京京戏曲资料汇编》撰稿。

11月

3日上午，黄文虎、马惠飞拜访老报人市政协常委毕群，了解有关解放前南京报刊出版戏曲文章图书情况。接着又访问了解放初曾在改会工作的市民盟宣传处长鞠幼吾。

4日，查双禄至“十大集成”办公室，听取黄文虎、姚鸣凤的近期工作汇报，并就召开表彰会、人员调整等问题做出决定。

7日，市艺术学科规划领导小组决定增补马惠飞为戏曲志编委、编辑室副主任。

11日上午，黄文虎、马惠飞由鞠幼吾陪同拜访原南京正风出版社社长陈汝音，了解解放前南京出版戏曲图书情况。

15日至12月2日，编辑室与六合县文教局于六合县横梁乡影剧院联合录制洪山戏代表剧目《魏徵斩龙》资料片。洪山戏老艺人赵小楼、刘文恒、徐锡麟、彭宪章和江浦县扬剧团阮惠芳参加了排练和演出。参加录制工作的人员：黄文虎、张国基、呼安泰、方之樾、孙玉亭、张建强、吕忠、严永德、陶和之等。呼安泰帮助该剧进行整理修改。

12月

3日晚，南京电视台新闻节目播出《魏徵斩龙》录制完成消息，报道了该剧的录制缘起和经过。

13日，南京市“十大文艺集成·志书”第六次编纂工作会议

于长江路101号群艺馆活动室召开。市、县、区编纂人员约五十人到会，查双禄到会讲话，姚鸣凤、黄文虎分别作了工作总结和下一步工作的计划安排。会后，各县区戏曲志编写组同志领取了《南京戏曲资料汇编》第三辑。

28日，重庆市戏曲志编辑同志来编辑室了解“厉家班”在南京的活动情况，马惠飞接待并介绍了所知的零星材料，向他们赠送了《南京戏曲资料汇编》一、二、三辑，其回赠编辑室一本《川剧词典》。

1989年

1月

6至7日，江苏省文艺集成·志书编纂工作首次表彰会议于南京江苏饭店召开，姚鸣凤代表南京市出席，黄文虎获先进个人奖。会议同时举办了“江苏十大文艺集成·志书编纂成年汇报展”。市戏曲志编辑室选送展品有：滑稽戏《火锅为媒》录相剧照三帧，洪山戏《魏徵斩龙》录相剧照三帧，《南京戏曲资料汇编》1、2、3辑各一册，高淳戏曲石刻照九帧，《南京戏曲志》条目提纲一份等。

6日，《中国戏曲志·安徽卷》编委茆耕茹至编辑室访问，并赠送《中国戏曲志·安徽卷》初审稿一套8册和《安徽戏曲志讯》各期十数册。

3月

2日，编辑室开会研究《南京戏曲资料汇编》第四辑稿件及分卷大事年表。

8日，朱喜，黄文虎访吴白匋并约稿。

14日，南京市“文艺集成·志书”编纂工作表彰会于峨嵋路市文化局招待所召开。会议由市艺术学科规划领导小组召开。出席会议的有市艺术学科规划领导小组，市文化局，“文艺集成·

志书”市、区、县编纂人员共60余人。市委宣传部部长、市艺术学科规划领导小组组长虞煜星到会看望了与会同志，市文化局长查双禄到会讲话，充分肯定了市“文艺集成·志书”编纂工作的成绩。会上黄文虎代表市艺术学科规划领导小组宣读了表彰解决和获奖单位、个人名单。六合建邺等七县文化局（教）局获集体奖；汪士延等17人获荣誉奖；王霞芳等21人获二等奖。配合会议，“十大集成”办公室组织简要的编纂工作成果展览。

28日，《南京戏曲资料汇编》第四辑发稿，付五四印刷厂承印。

28日，黄文虎开始参加《中国戏曲志·江苏卷》编委会会议。审讨《中国戏曲志·江苏卷》初审稿。

4月

2日，省卷编委审定省卷初稿会议结束。

3日，黄文虎在编辑室传达省卷编委会精神，布置四月份工作。

6至11日，编辑室与六合县文教局、戏曲志编写组联合于六合马集乡文化中心录制洪山戏内坛资料片。黄文虎、张国基、马惠飞与六合县吴海金、严永德、陶和之、张家禾、欧兆珍等参加了录制工作。内坛艺人阮有江、杨从良、周家乐、张柏龄、靳玉昆等参加了录相演出。录制内容有：请土地、迎汇、唱神忏、解表、发表、跳娘娘、跳五郎、送神等。录制期间，黄文虎等向艺人了解了“洪山内坛”流传的历史情况。

19日，张国基、黄文虎到南师大南山宾馆访流沙，征求他对高淳目连戏及高淳高腔的看法。

21、24、28日，编辑室开会，按部类确定分卷条目提纲。

5月

2、5、8、9、15日，编辑室成员讨论修订市分卷条目提

纲，并议定条目释文撰稿人。

29日，市分卷条目提纲修订稿完成。

6月

中旬，下达分卷条目释文撰写任务。

7月

13日，市分卷首次编委会于南京市演员公寓召开。编委会成员查双禄、黄文虎、谷天、万放、计大为、刘德荣、高舜英、袁振奇、施佩秋、马惠飞以及编辑室成员呼安泰、孙玉亭出席了会议。会上黄文虎首先介绍了编委会的组成情况，马惠飞作了分卷几年来的编纂工作情况的简略汇报。之后，编委们对分卷条目提纲修订稿进行了讨论。

17日，市分卷条目释文开始全面撰写，编辑室讨论市分卷条目释文撰写的具体问题。

22日，省卷编辑部朱国芳、汪澄、丁修绚、汤立一至编辑室搜集对《中国戏曲志·江苏卷》初审稿意见，并安排南京市所承担条目释文的修改事宜。

8月

7日，根据省卷编辑部意见，研究修改编辑室所承担省卷条目释文。

9月

6日上午，朱喜、黄文虎、马惠飞、谷天开会商定分卷综述撰写分工。

24日，编辑室研究《南京戏曲资料汇编》第五辑编辑工作，决定呼安泰为责任编辑和主要稿件内容。

28日，第一次收市卷条目释文初稿，共获80条。

10月

12日，五四印刷厂印成《南京戏曲资料汇编》第四辑，计1500册。本辑刊载资料文章18篇、图片14帧，以及六合、江宁县，白下、玄武、鼓楼、大厂区的戏曲志资料汇编，总字数20余万。

16日，编辑室第二次收条目释文初稿，得28条

23日，编辑室研究第一批条目释文初稿存在的问题。

31日，编辑室研究《南京戏曲资料汇编》第四辑印刷错误如何处理问题。

11月

6日，编辑室开会提出分卷各部类条目释文撰写中应注意的问题。

本月开始，黄文虎、朱喜、马惠飞、谷天分别审改市分卷条目释文初稿。

12月

7日上午，黄文虎、张国基去省卷编辑部谈有关高淳高腔问题，并了解各市分卷编纂情况。

12日，省卷编辑部得知高淳高腔将上在戏曲音乐集成江苏卷，向编辑室索取资料，编辑室将有关资料汇送省卷编辑部。

《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》编辑室

一九八九年十二月

编辑同志：

关于《南京戏曲资料汇编》第四辑中“江苏省青年扬剧团始末”一文，149页内以下几处，有讹误，望订正：

第二、第四、第六行之“局”字均应改为“处”。

第四行，扬剧学员队建队应是“1953”年。

第九行“1956年”应为“1954年底”。

第九行“将扬剧学员队调归江苏省扬剧团建制前应加“1956年”。

第16行中应将周惠生、余化龙写入，其他不写可以，但也不应只写主弦是乐师陈大有。

150页倒数第二行之“刘荣兰”应为“陈美文”。

151页第三行《义民册》的编剧是：（吴白匋、杜章林、欧阳钦）。

152页第二行《东风解冻》的编剧是：石来鸿、杨正吾、谭慕平，而不是孙大翔。

152页第三行之刘启华应为“邓志贞”。

154页剧目表中：

《白蛇传》应加作者“丁汗稼”。主要演员“陈双云”。

《荆钗记》中主要演员有“刘启华”而没有“严秀兰”。

《边关审子》作者应为银州、邑江、江凤、夏村，而不是石来鸿。

《恩仇记》应为林玉兰、石来鸿编剧，石来鸿执笔。

《东风解冻》同上。

155页《上金山》、《放许仙》、《断桥会》三折作者为丁汉稼、吴白匋。

156页《鸿雁传书》编剧是张月娥、何鹤，何鹤执笔。

《挑女婿》编剧是崔东升、杨彻、张玉卿。

《义民册》同前。

《借船》编剧是练福和。

208页的刘永兰应为刘“荣”兰。

另外江苏省南京市扬剧学员队的照片中有两名打×××者，应为李宜林、阎志立，前排没有李庆元，系“纪文连”。

致

礼

石增祥

1990年5月1日

戏剧活动家郑山尊

编者按：

郑山尊同志，是一位很早就参加革命的老同志，一位戏剧活动家。建国后，他一直在南京担任市、省文化局的领导工作，深受文化工作者的爱戴。晚年，他致力于“振兴昆剧”，不仅四方奔波，向各级领导和知名人士大声疾呼，而且亲自参加了十一届三中全会以来的多次昆剧活动的组织领导工作。更使人感动的是，他不顾耄耋之年，自己动手编剧本、写论文，真可谓“鞠躬尽瘁，死而后已”。

由于《中国戏曲志》规定地方卷下限为1982年，所以《中国戏曲志·江苏卷》未能为郑山尊同志立传。《南京市戏曲志》的下限为1985年，就能为郑山尊同志立传了。

为了更好地为郑山尊同志立传，也为了从一个方面反映建国后南京戏曲工作的情况，我们决定集中发表一些有关材料：郑山尊同志生平和年表；郑山尊同志未曾发表过的文章；一些同志的回忆。

郑山尊同志夫人王毅铭同志，多方收集材料，撰写郑山尊同志的生平述略和年表。为了对历史负责，“宁缺勿滥”，希望有更多的同志提供资料，以便修改，完善这一份资料。

这里发表的郑山尊同志的著作，都是第一次公开与大家见面。几页他生前为撰写《论昆曲》所拟的未完成的提纲；几条他读王国维《宋元戏曲考》的笔记，虽然字数不多，却可以看到他对祖国传统戏曲事业的拳拳之心。至于他创作于1979年9月的昆曲剧本《英烈花》的唱词，我们认为对认识、了解、研究郑山尊同志晚年思想，有很重要的价值。

同志们从各个时期、各种领域、不同角度对郑山尊同志生前工作、生活的回忆，因为都是第一手资料，所以十分真实、珍贵。

郑山尊年表

王毅铭

1909年6月

出生于苏州市潘儒巷。父亲郑仲为以教书为业，母亲杨氏持家。

1916年秋至1923年夏

在苏州市三元坊一师附小读书。

1923年秋至1929年夏

在上海招商公学读书。

1929年8月至1930年底

与堂妹觉因及同学蒋振民。龚友贞创办刊物《苏州生活》。

1931年1月至1932年1月

经同学曹少杰介绍，在国民党独立三十三旅特别党部当宣传干事。翌年一月，听说该部要开赴大别山“剿共”，便以“家有急务”为词，请长假返苏。

1932年2月至9月

与堂妹觉因、还因(现名郑炜)办《苏州妇女》报。

1932年9月至1933年6月

在上海谋生。经龚友贞介绍，先在某印花布小厂当事务员，一个月后，到法租界区大沽路小学当教员。

1932年秋，开始参加左翼剧联的活动，于1933年5月正式加入剧联。

1933年7月至1934年5月

在苏州创建左翼文化团体——“艺社”。

1934年6月至1935年秋

在剧联领导的“中华戏剧供应社”和“上海业余剧人协会”工作，主要从事群众戏剧活动，并在几次重要演出中担任剧务。

1935年10月至1936年5月

由吕骥、姚时晓介绍加入中国共产党后，奉命接办法租界地区的女工夜校，公开身份是私立互助小学的校长。

1936年5月至1937年9月

被法租界巡捕房逮捕，判处有期徒刑两年半。翌年9月，因第二次国共合作释放“政治犯”出狱。

1937年9月至11月

在救亡演剧十二队工作，被派往上海郊县开展抗日宣传及演剧活动。

1937年11月至1938年10月

在上海地下党文委直属的戏剧支部工作，主要从事群众戏剧活动，经营“星期日小剧场”。

1938年10月至1949年5月

在新四军和第三野战军所属部队工作，历任指导员、宣教干事、教育科副科长、宣传科科长、文工团团长、电影队队长、宣教科科长等职。

在新四军时，曾两度转入地方工作，先后在苏中二地委、江宁县政府及茅山地委担任过报社编辑、县政府秘书及代理县长、地委文教科科长等职。

1949年6月至1954年10月

在南京市工作。先后担任过市军管会文艺处副处长、市文教局副局长、市文化事业管理处处长(党内任处党组书记)等职。

1949年11月成立南京市文联时，当选为市文联秘书长。

1950年成立南京市文化艺术工作者工会时，当选为工会主席。

1954年举行南京市第一届人民代表大会时，当选为市人民代表。

1954年10至1964年底

调任江苏省文化局副局长、局党组副书记(1958年因“历史关节”问题免去局党组副书记,为党组成员),同时,继续兼南京市文化事业管理处党组书记至1956年。

1960年,当选为中国戏剧家协会江苏分会副主席。

1965年2月至1978年8月

被免去江苏省文化局副局长、局党组成员职务,安排为江苏省人民委员会视察室视察员。

1965年春至1966年夏,奉命随“社教”工作队到海安县农村,参加两期“社教”运动。

1978年9月至1984年5月

担任江苏省文化局顾问,受局党组委托,分管昆剧和曲艺工作。1983年省文化局改组为文化厅后,“顾问”自然免除,仍继续抓昆剧和曲艺工作。

1980年4月,中国戏剧家协会江苏分会召开第二次代表大会,当选为副主席。

1981年11月,受聘为江苏省滑稽戏工作者协会名誉会长。

1982年10月,江苏省昆剧研究会成立时,被推举为顾问。

1983年4月,受聘为江苏省政协第五届委员,并担任政协文化组组长。

1984年5月28日

猝发心肌梗塞逝世。

郑山尊生平述略

王毅铭

郑山尊原名郑岳，出身于苏州市一位寒儒之家。他幼年喜爱文艺，中学毕业后，曾与堂妹觉因等办过《苏州生活》、《苏州妇女》小型报刊。“九、一八”事变后，他满怀抗日激情，但又苦于报国无门。幸于1932年秋在上海经同学王为一介绍，结识了赵默（金山）、吴琛、姚时晓、许珂等人，从此，便投身于中国共产党领导的左翼戏剧运动。在白色恐怖下搞戏剧工作，办女工夜校，虽曾两次被捕，而革命意志始终坚定不移。1938年秋，上海地下党派他到新四军工作，此后十多年，他在革命部队和解放区从事宣传文教工作。1949年大军渡江后，他奉命转业到地方工作，相继在南京市和江苏省的文化部门任职，主要从事戏曲工作。1964年因“四清”错案被免职，至1978年回省文化局当顾问。他在建国后的35年中，不管自己有没有工作岗位，也不考虑回省文化局后有无实职，都尽可能为戏曲事业效力。已年逾古稀，仍为振兴昆剧奔忙，直到生命的最后一息。

（一）左翼剧运的无名英雄

1932年秋，山尊在白色恐怖中的上海，开始参加唤起民众的演剧活动。不久，便加入了“兰衣剧社”，秘密进行时事宣传，组织工人、学生开展演剧活动。1933年5月，他被接受为左翼戏剧家联盟的盟员，从此改名为郑山尊。

1933年6月，剧联派山尊和曹孟浪到苏州安排“光光剧社”和“三三剧社”旅苏联合公演。由于反动势力的阻挠和社会偏见的抵制，卖座很差，第三天不得不停演。全部票款收入，不够开支剧场租金和旅店费。几十名剧社人员返沪的车票也无钱购

买。在这样的困境中，山尊挺身而出，留在剧场当人质，让大家脱身。由家在苏州的同志设法借钱买车票，先送剧社人员回上海，再解决善后。王为一同志1983年6月26日在《苏州报》发表《贮在心间的缕缕乡思》一文中，曾回忆当时的情况说：“我们离苏州向他（山尊）告别时，他正坐在戏院后台当人质，看到他那种准备吃官司又满不在乎的神态，我心里很难过”

经过这次失败，山尊毅然丢弃自己的职业（此时，他正在上海大沽路小学当教员），回到苏州家中，专心组织进步文艺团体——“艺社”，他与程丹唇、曹孟浪、朱信学（现名丁洛）、姜逸萍、郑觉因、郑还因（现名郑炜）等许多青年朋友，经过半年多的努力，“艺社”于1934年2月在苏州青年会正式成立，分设文学、戏剧、美术、妇女四个部门，从多方面开展进步文化活动；在工人、学生中举办读书会、文艺专题讨论会、诗歌朗诵会及绘画展览等；在《吴县日报》上开辟“文艺旬刊”及“苏州妇女”专栏；在社友陈廉贞主编的《早报》副刊上发表多种形式的文艺作品与抗日救亡文章。据程宗骏《左翼剧运与苏州》（载《苏州文史资料选辑》第13期）一文中称：“艺社”的这些活动，“对于当时的苏州文运有过一定影响，使苏州某些持不同立场观点的文人，亦都承认‘艺社’对苏州文运的普遍和深入，功绩不少！”。“艺社”的戏剧活动，与上海剧联有直接联系，1934年4月，“艺社剧团”在苏州举行公演，由于反动当局不许市内的剧场租给“艺社”，几经周折，只在观东小剧场演出3天。上海剧联派魏鹤龄、刘莉影、宋小江等前来支援，与苏州的曹孟浪、程丹唇、程丹娜、黄贻钧、钱延康、华荃、郑山尊等共同演出了《名优之死》、《获虎之夜》、《苏州夜话》、《生的意志》、《南归》、《一只马蜂》、《刽子手之死》等剧目。这次公演，在青年群众中扩大了左翼戏剧的影响。山尊于1980年写的《三十年代剧运忆语》中，在追溯了“艺社”的活动情况之后

说：“拓荒的事业，是不那么容易的。不过，连同那次在苏州（指1933年6月“光光剧社”和“三三剧社”的联合公演）的活动，左翼文化的声势，总算给这死水般的古城投下了一块石子，引起了应有的波圈”。

1934年5月，山尊将初具规模的“艺社”移交给朱信学等主持，自己又回到上海，仍在剧联工作。当时，剧联正在组织一个强大的戏剧阵容，以“大地剧社”（原名“新地剧社”）的名义，到国民党首府南京公演，试图与“文化围剿”进行针锋相对的斗争。演出场所，由田汉通过王惕予取得顾无为的支持，在顾所主持的南京“大世界”内的露天剧场。山尊应宋之的之邀，担任这次公演的秘书、总务工作，并在演出时搞剧务。剧社从6月中旬开始公演到7月上旬，先后上演了反侵略、反独裁的《到前线去》、《东北火线》、《饥饿线》以及揭露达官贵人们欺压百姓、腐化堕落的《名优之死》、《梅萝香》、《怪客人》、《寄生草》等剧目；还上演了契柯夫的几个独幕喜剧。这次公演，是左翼戏剧力量在南京的一次大集会，从上海去的有宋之的、章泯、陈凝秋、陈荒煤、沙蒙、魏鹤龄、钱千里、魏曼青、章曼萍、红逗、朱铭仙、郑山尊等；从北方来的有郝恩星（吕班）、王庭树、李涤之、周颖等；在南京的有瞿白音、施春瘦、吕复、舒强、严恭、王逸、张水华、许之乔等。阵容之强，是前所未有的。这支队伍由宋之的与瞿白音领导。“大世界”剧场发给全体演职员最低的包银（仅够集体开伙吃饭）。由于是在露天剧场公演，观众一天比一天多，影响越来越大，使反动当局颇为震惊，先是派特务进行捣乱，见破坏不成，又向顾无为先生施加压力，最后迫使“大世界”通知剧社停演。辍演后，剧社人员分批离宁。7月19日，山尊同宋之的一行19人最后一批离宁返沪时，在上海北站被伪上海市蓬莱区警察分局集体逮捕（关押十多天后，经上海地下党营救，除宋之的一人外，18人同时获释）。山尊在被捕时，想到自己衣袋里有一份剧社全体人员名单，如被查出，就危及大家的安全。他乘敌人下车抓人又上车关人忙乱不

备之机，坐到囚车角落里把名单撕碎，又一块一块地吞入腹中。到敌人发觉，打他耳光的时候，名单已荡然无存了。当时同志们看到深受感动。到1984年他逝世以后，一些老战友对此事仍记忆犹所。而他自己，在此事以后的50年当中，从未在别人面前说过。1957年12月，在南京举行“纪念中国话剧运动五十周年”的时候，山尊写了《南京话剧运动可贵的一页》（载当时的《新华日报》，署名拾杏），专题记述“大地剧社”在南京的这次演出。全文只字未提他自己参加演出的事。文章从回顾南京话剧运动形成的历史，讲到“大地剧社”来南京演出的意义及影响。认为：“在‘九·一八’以后，全国人民革命的情绪极为高昂，革命的高潮逐渐在形成；南京当时的政治气氛是紧张而尖锐的。话剧这个形式很适合于当时形势的要求，经过这样一次不软不硬的职业性演出，话剧在南京争取了一大批观众，有了一个很好的基础”。“若说‘中国旅行话剧团’是中国最早的职业性剧团的话，那么，这个在南京‘大世界’演出的话剧团体，要比‘中旅’还早上半年，而且在政治和艺术的要求上，都出色的完成了任务。”

山尊喜爱演戏，常到工厂及学校排戏，也多次在演出中担任过不同的角色。而他从排戏和演出中感觉到，有许多在舞台上看不见的工作，更需要有人去做。他便主动到后台找事干，起先是碰到什么事就干什么，后来就成了公认的剧务。自“大地剧社”在南京公演之后，山尊在大沽路小学同仁们的帮助下，又回到该校当教员。当时剧联因联系群众的需要，在八仙桥恒茂里设了个公开活动点——“中华戏剧供应社”，他除了上课之外，就在供应社工作。其任务是：对内传递信息、参与议事；对外则联络辅导学校、工厂的演剧活动，协助解决演出中的具体事务。在此期间，他与剧联之外的主要戏剧团体联系较多。曾先后参加过“暨南剧社”、“复旦剧社”的大型公演。“复旦剧社”在“卡尔登”剧场公演的《委曲求全》，由应云卫先生导演，凤子主演，“暨

南剧社”在“金城大戏院”公演的《油漆未乾》，由欧阳予倩先生导演，舒绣文、李丽莲、洪漠等主演。山尊在这两次公演中，担任两剧的剧务，並参加一些宣传工作。他在《剧运忆语》中说：这两次公演的盛况，“亦算是空前的”，“售票情况很硬实，很少送票。这表示历年来的努力，话剧已争取到不少观众”。他认为这两个大学的剧社对外公演，是“对建设正规的剧场艺术作出了尝试。这种尝试，对于当时中国的戏剧运动，是一个宝贵的贡献。”

1934年底至1935年初，剧联为了纪念“一、二八”抗战三周年，在“金城大戏院”先后公演了由田汉同志创作、应云卫先生导演的《回春之曲》和《水银灯下》。参加两剧演出的有许多颇有影响的演员，如金焰、万籟天、王人美、王莹、郑君里、赵丹等。聂耳为两剧谱写的〔梅娘曲〕、〔再会吧！南洋〕，增强了两剧的艺术效果，为广大观众传颂一时。山尊仍在两次公演中担任剧务。他在《剧运忆语》中评价这两次公演，“是左翼戏剧阵地战的开始。”

1935年初，金山约山尊协助筹办电影厂，他便离开了大沽路小学住在金家（实际是金山胞兄赵班斧的公馆）。是年春，上海地下党遭破坏，文委成员田汉等同志被捕，剧联的党团决定改变活动方式，由一些未暴露政治面目的同志出面，成立公开的戏剧团体——“上海业余剧人协会”，金山遵照党的意图取消了办电影厂的打算，将资金转用于协会，山尊也随之到协会工作。协会的成员，基本都是左翼剧人，经过大家认真而充分的准备，于当年6月和10月，先后在“金城大戏院”举行了两次高质量的公演。6月份上演《娜拉》，由章泯导演，演员有赵丹、金山、郑君里、魏鹤龄、吴湄及蓝苹等。鲁迅先生曾亲临剧场观看（当时，山尊奉命担任警卫）。在先生看戏后的第二天，特务到剧场抓人，山尊和许秉铎见情况紧急，就分别把守在剧场两侧的路口，把来剧场工作的同志拦回去。那天，于伶就是被山尊拦回去而脱险的。10月份上演《钦差大臣》，组成了导演团，成员包

括史东山、万籟天、沈西岭、许幸之、陈鲤庭、章泯等，由章泯执导。演员有金山、顾而已、王莹、叶露茜、钱千里、李涤之、殷秀岑、王庭树、沙蒙、顾梦鹤、施超、朱铭仙及蓝苹等。吕骥担任《娜》、《钦》两剧的音乐、效果，张云乔、徐渠担任两剧的舞美设计和装置，欧阳山尊、朱今明、凌波担任两剧的灯光，辛汉文、宋小江、李也非担两剧的化装。山尊在这两次公演中，仍担任剧务工作。“上海业余剧人协会”所举行的这两次公演，是剧联在自动解散（1935年底，剧联为适应党的“团结抗日”方针，建立抗日民族统一战线的需要，自动宣告解散）之前，左翼戏剧力量的大检阅，山尊在这支队伍中苦干实干、任劳任怨，给大家留下了深刻的印象。直到他去世后，于伶、姚时晓等同志还能具体讲述他当时的工作情况，说他“集剧务、总务于一身，前台、后台万事一揽子。”

山尊在剧联工作期间的主要任务，是广泛联系群众，组织辅导业余戏剧活动。他初到剧联时，陆纲铭同志向他介绍了秘密工作的注意事项后，就派他到提蓝桥、劳勃生路一带的工厂、学校（包括工人夜校），去开展歌咏、演剧活动；举行政治性的游艺表演和时事宣传；联系、发展“兰衣剧社”成员；通过“赤色”工会组织工人观看剧联骨干剧团的示范演出；帮助工人、学生排戏。后来到“中华戏剧供应社”工作，他联系群众面更广，与各界都有交往。他热情为许多业余剧社推荐剧本、聘请导演，供应各种戏剧用品，有时也帮助排戏并参加演出中的具体工作。经过这种工作环境的锻炼，使他养成了密切联系群众的作风，也积累了组织群众的经验。

山尊于1935年10月入党后，便奉命接办在法租界区内党所领导的女工夜校。该夜校原租用立德小学的校舍，由于主办夜校的陈克寒、江如椿相继奉命离沪，对方不同意夜校继续租用。山尊经友人王寿安律师帮助，在环龙路的一条小巷内租了房子。又请苏州的亲友集资并来沪任教，办起了“私立互助小学”以掩护

女工夜校。他的公开身份是这个小学的校长，实际上是女工夜校的负责人。这时，山尊的党组织关系，便从剧联转到教育系统。他虽然专职办夜校，自己仍不忘剧联盟员的责任，还尽可能的参加业余演剧活动，並经常请吕骥、张庚、陈荒煤、姚时晓、王为一、田蔚等同志来夜校排戏、教歌、讲课。

1936年的“三、八”妇女节，山尊带领夜校的女工参加全市大游行时，已被特务盯梢，四、五月间，他又到女工们所在的工厂进行政治宣传，更加引起法租界巡捕房的注意。5月27日晚，特务追踪一名失窃进步书刊的女工，发现了夜校的活动，便打电话报告警务处派人来搜捕。门房工人立即向山尊报警，他闻讯后不顾个人安危，先奔上阁楼，将支部领导人帅苍书交他收藏的党内材料焚毁，再下楼准备逃走时，敌人已到，当即被捕。入狱后，几经严刑逼供，他始终不暴露自己的共产党员身份。敌人无奈，只好以“危害民国罪”判处他两年半徒刑。他为了避免被移送“反省院”，一再进行明知无效的上诉，来拖延时间。至1937年9月，因第二次国共合作，国民党释放“政治犯”，山尊得友人张庆祥具保出狱。经过一年多的牢狱折磨，他已经羸弱不堪。当时，家中又父丧妻亡，其老母、幼子均寄食在姨母处。于伶同志一再要他：“先回苏州看看家里老小，你自己也休息几天，然后再到上海来干”。而他一定要求立即参加抗日斗争。身为救亡演剧十二队领导的于伶，只好答应他的请求，派他作为十二队的代表，到嘉定、青浦、浒浦、松江等地，单枪匹马去做开辟工作。1984年，于伶同志讲述山尊在这些地区的工作情况时，曾比喻说：“我们以救亡十二队为基地，好比是一艘航空母舰，郑山尊就是轰炸机，派到这些地方去出击一下再回来。”

山尊第二次被捕后，党组织曾通过当时在租界任华人教育处长的陈鹤琴先生营救未果，他自己在狱中也通过“跑条子”（买通看守，将字条带出狱外，送交联系人。联系人的回条，再由看守带进来）积极与组织联系。因此，党组织对他在狱中的情况是

了解的。山尊出狱后，由于伶同志报经夏衍同志批准，于当年11月便恢复了他的党籍。

1937年11月，上海沦为“孤岛”，租界当局对中日战争持所谓中立态度，禁止抗日救亡宣传，也不允许进行任何群众性的活动。面对这样的严峻形势，救亡演剧十二队改为职业性的“青鸟剧社”。同时，地下党根据急需把全市人民组织起来的要求，决定单独成立一个面向群众的戏剧支部，在文委的直接领导下，迅速深入到上海各界，运用发动群众演戏的方式，把民众组织起来，开展抗日斗争。组织上了解山尊善于做群众工作，就分配他在戏剧支部。该支部最初只有殷杨（即杨帆，任支部书记）、王元化、郑山尊三名成员，以后发展到10多人，由姜椿芳任支书。山尊当时虽处于居无定所、食不裹腹的困境，在政治上依然十分坚定。他广泛联系工、学、商界及难民收容所，秘密宣传抗日救国，公开鼓动群众看戏、排戏、演戏；物色积极分子；辅导艺术人才；推动群众组成业余剧团或演剧小组。党支部在群众戏剧活动蓬勃开展的基础上，引导各戏剧团体按行业组成中心剧团，进行多种形式的内部演出。遍及各界的戏剧活动，为地下党的抗日、反顽斗争，提供了群众基础。同时，也涌现出许多有艺术前途的爱国青年。为了扩大业余戏剧的社会影响，也使艺术骨干有更多的舞台实践，戏剧支部借用“青鸟剧社”的演出许可证，把选拔出来的好戏、好演员安排到剧场公演。几次公演之后，众多的业余剧团都要求到剧场对外公演。支部认为：这是群众戏剧运动向深广发展的有利趋势，需要把各戏剧团体统一组织起来，成立个公开的演出单位，向租界当局申请发证。考虑到当局对群众团体素有戒心，经大家反复研究，定名为“戏剧联谊社”，公推非党人士洪漠为负责人。通过各种渠道的努力，终于获准登记，领到了演出许可证。由王元化向某蛋厂借了两间平房作为社址，“联谊社”有了立足之地，山尊也有了栖身之所。他住在那里操办该社的各项具体事务：掌握各戏剧团体的重要活动及演出情

况、选择公演的剧目和剧团、租定剧场等等。介决演出场所的难度较大，开始公演时，租到新世界商场下面的“绿宝剧场”，后因“青鸟剧社”一般是在“新光大戏院”演出，就把每星期天的日场让给“交谊社”。这样公演的时间和场地就固定下来了。大家把这种轮流公演叫做“星期日小剧场”，戏剧支部也被称为“小剧场支部”了。据李树龙（现名李扬）同志回忆：“星期日小剧场”的经营，也是以山尊为主的。每次演出，都得向剧场预付租金，而山尊当时生活困难，只好找穷朋友们凑钱交付。有两次凑不出钱，剧场老板就把山尊扣作人质，等卖出戏票，付了帐才准开演。“星期日小剧场”是业余戏剧发展的产物，反转来又促进了戏剧艺术的发展。锻炼出各种戏剧人才，包括演员、导演、舞美、灯光、化妆、服装等等。他们不断地被派到职业剧团，另有许多人被输送到新四军、解放区及大后方，从事专业戏剧工作。据杨帆同志的回忆文章（载《孤岛文学回忆录》）称：“‘星期日小剧场’在上海戏剧界的历史上是前所未有的，沙文汉（当时任江苏省委宣传部长）同志曾向我传达过周恩来同志对我们的嘉奖：‘星期日小剧场’的工作搞得非常好。”

山尊在《剧运忆语》中说他在白色恐怖下从事剧运这几年，是“使自己深为缅怀的历史”，“我们前台、后台的工作，总是象在救火和打架的感觉中渡过的。”全国解放后，当年的战友们不时在南京见面，有的叫山尊“老伙计”；有的喊他“后台老板”；有的则称他是“我们的组织家”、“活动家”。张夷同志1982年到家中吃便饭时，也端着酒杯站起来，颇为郑重地拍着山尊的肩膀说：“你是我们的无名英雄呀”！山尊连声“惭愧！惭愧！”他的态度，正如他在《忆语》所写的：“我于三十年代在上海从事左翼戏剧活动，始终是普通一员的一名小兵。”

（二）文艺事业的忠诚战士

1938年10月，党组织派山尊到新四军工作。手续是戏剧支部领导人姜椿芳办的。他离沪后，沿途经地下交通护送，到达皖南云岭新四军军部，被分配在教导总队俱乐部担任指导员，后调至教导总队政治部任宣传干事。不久，又调至特务团（即抗大九分校）政治部任宣传干事。1941年1月皖南事变时，山尊随特务团一营突围，从汤村出发，渡青弋江，经茂林到繁昌，辗转奋战十多天，于下旬到达新四军七师驻地，留在皖江无为地区休整待命。

同年3月，山尊奉命去苏北盐城，到新成立的新四军军部分配工作。他们一行四人扮作行商，由芜湖经南京到上海，找到驻沪负责转送工作的黄源同志，由黄安排乘船去苏北。途经掘港时，山尊碰到老首长张崇文，便将他一人留下，分配在新四军一师抗校，担任教育科副科长。

9月反扫荡，部队疏散，山尊奉命转移到地方工作。先在苏中二地委编辑地委机关报——《滨海报》，后到苏中第二军分区政治部任宣传科科长。

1942年底，山尊调回新四军，随一师二旅到溧水与十六旅合并，担任十六旅政治部宣传科副科长。

1943年5月，因地方政权建设需要，山尊又奉命到地方工作。先后担任江宁县政府秘书、代理县长及茅山地委文教科科长。

次年5月，山尊又调回部队，仍在新四军十六旅政治部宣传科任副科长，后因旅文工团田芜团长调出，他便兼任团长。

1946年5月，华中军区（即第三野战军）成立电影队，山尊奉命筹办并担任队长。

同年12月，山尊调至第三野战军七纵政治部任宣教科科长。

1948年9月，又调任华东后备兵团政治部宣教科科长。

山尊在部队十多年，虽然基本上是在宣传文教部门，但具体从事文艺、戏剧工作较少。据几位老同志回忆，在苏中二地委，他曾导演过苏联话剧《功克力姑娘》，由任轸、李鸿主演。新四军二旅并入十六旅后，他把两部原有的文艺工作者集中起来，排演过文艺节目。不久，部队打了一次大胜仗，一些原国民党军队的文艺人员留在十六旅，便成立了旅文工团。该团曾演出两个歌剧《春耕曲》和《荡湖船》，都是由沈西蒙编剧、沈亚威作曲并导演；另演出一个田汉翻译的日本话剧《婴儿杀戮》；还排演过曹禺的话剧《蜕变》，因反顽战斗紧张，只演过一场。1944年为纪念辛亥革命33周年和庆祝苏南地区召开第一次国民参政会议，文工团演出了由鲁思模拟《钦差大臣》编写的中国故事《视察专员》。此剧受到地方和部队观众的一致好评，部队首长和地委领导邀请文工团全体同志聚餐，以示嘉奖。日军投降时，部队在高邮一带接收，为配合政治宣传，山尊发动文工团的同志编演了许多文艺节目，其中有小话剧《谣言害人》，演出效果很好。

1949年6月，山尊从部队转入地方工作，在南京市军管会文艺处任副处长。当时，接管工作基本结束，处长黄繁即将调离南京，（不久，赖少其接任处长）由他主持文艺处的日常工作。

南京是人文荟萃的历史名城，又是国民党长期统治的政治中心。解放后，工作千头万绪，百废待兴。市委和市军管会要求各部门：在复杂、生疏的环境中，要发挥主动性和创造性，尽快地稳定政治局面，巩固新政权。山尊则从广泛团结文化艺术界入手，迅速组织起拥护共产党、热爱新社会的文艺队伍，为开拓南京新的政治局面服务。他善于把握时机，调动各种文艺手段，开展大规模的政治宣传活动。如新中国成立时，市文艺处组织本市和驻宁部队近两千名文艺工作者，在玄武湖举行了为期三天的第一次“游湖大会”，每天都有各种戏曲、曲艺、歌剧、舞蹈演出及电影放映。其中有许多节目，是为庆祝开国盛典而新编赶排

的。除遍佈玄武湖的文艺演出外，还有更多的文艺宣传队走上街头，表演庆翻身、颂解放的歌舞及活报剧。丰富多采的文艺宣传，使全市人民在喜庆欢乐中增强了对共产党和新中国的热爱。建国后的第一个“五、一”劳动节，举办了“红五月宣传周”，市文艺处、文联及各區文化馆的干部，深入到各界群众中去组织辅导工人、职员、学校师生及郊区农民，编创各种文艺节目在本单位、本系统宣传演出。还组织了千人腰鼓队伍和近两千人的歌咏队，在新街口广场和主要街道游行演出。“红五月”的盛大活动，既激发了人民群众的政治热情，又锻炼了全市的业余文艺队伍。当国务院宣布每年六月一日为儿童节时，山尊立即联系有关部门，与文艺处共同组织全市少先队员，在新街口检阅台举行第一个儿童节的“升旗”典礼，使孩子们在庄严隆重的仪式中受到教育和鼓舞。凡有重大政治活动，如保卫世界和平、赈灾、抗美援朝等等，山尊都及时组织专业文艺工作者及民间艺人进行学习，并要求大家边学习、边创作，赶写出紧密配合中心任务的戏剧、曲艺、歌曲、在剧场或街头演出。

1949年11月成立了南京市文联，与市文艺处合署办公，山尊兼任文联的秘书长。他推动市工会、青年团等单位协助文联，有计划地培养文艺骨干。于当年12月首先举办了“工人音乐讲习班”，随后又连续办过戏剧、美术、识谱、舞蹈、诗歌等专业训练班，聘请文联会员中的专家任教。参加专业学习的人员中，许多人后来成为专业文艺工作者，少数人成为著名演员、画家、作曲家。为推动业余文艺的普及和提高，在文联、文艺处专业干部的指导下，先后成立了“工人文艺活动指导委员会”、“青年戏剧研究会”。文联还定期举行“周末文艺讲座”，从1950年2月4日开始，每星期六晚间在香铺营“文化会堂”（现江苏省歌舞团院内）开讲。每次都在《新华日报》预登广告，主讲人都是文联会员中的知名人士，分别讲授各类专业文艺知识。听众来自四面八方，除许多青年工人、职员、学生外，还有不少专业

文艺工作者和学校的教师。

对于有地方特色的文化遗产，山尊尽力继承并扶植其发展。驰名中外的南京云锦，在解放前已严重衰败，某些绝技濒临失传。山尊多次吁请有关部门予以重视，从资金和人力上支持织锦工业。并从文化处选派专业美术干部，协助生产部门恢复传统工艺，代为选招艺徒，进行培训。1954年，文化处成立了“云锦研究组”，在艺术院校几位教授的指导下，搜集历史资料，系统地研究图案、织技，为恢复发展云锦工业服务。南京剪纸，是颇有特色的民间工艺，山尊派人进行社会调查，把分散的剪纸艺人集中起来，组成以老艺人张吉根为主的“民间工艺合作社”，鼓励他们收徒传艺，努力创新。文化处还印刷、展览过他们的作品，张吉根曾作为中国的剪纸艺术家，出国表演其精湛技术。

山尊一到文艺处，就把工作重点放在戏曲事业上。南京原有众多的戏曲班社和流动艺人。解放初期，因业务清淡而生活困难。政府尽力救济，也只能是杯水车薪，解决不了近千人的温饱问题。山尊便发动在宁的和来宁公演的知名演员义演，收入主要用于救济贫困老艺人，使年老体弱不能演出的艺人“老有所养”。他要求绝大多数人自立更生，多编演新戏曲。除在剧场、书场上演外，主动到工厂、农村演出，既为工农群众服务，又能增加收入。他反复鼓励艺人互助互济，做到“有饭大家吃，大家有饭吃”。这句口号式的话，深得人心，既鼓舞了艺人们的团结互助精神，也促进了戏曲班社分配制度的改革。

山尊带领文艺处民艺组（后称文联民艺部）的同志，全力以赴搞“戏改”。首先把艺人组织起来。1950年2月起，分别成立了京剧、地方戏、曲艺改进会，以后又合并为统一的“南京市戏曲改进会”。艺人是自愿申请登记入会的，在学习了有关戏曲改革的方针政策后，便积极参加这项面广量大的改革。鉴于“改人”是“改戏、改制”的基础，1950年1月，举办了由部份班社负责人、主要演员参加的“戏曲人员时事研究班”。初

见效果后，便分期分批地对全市艺人和剧场负责人进行政治轮训。于当年4月和6月，连续举办两期“戏曲人员讲习班”（后因政治运动及“文艺整风”，这项轮训计划迟至1954年底才完成），每期一个多月，共450余人参加。在艺人们提高觉悟的基础上，经过多方面的思想工作，逐步解决前、后台分配不合理及艺人之间待遇悬殊过大的矛盾。剧场的营业收入，实行前、后台按比例拆账的“共和制”；在艺人内部，则按各人的业务能力和工作贡献，划等级、定工分，自报公议。评议时提倡互谅互让，鼓励主要演员关心群众，放下架子平等待人。教育资方人员和少数变相班主，改变旧思想，尊重职工和艺人。山尊与具体负责戏曲改革工作的肖亦五（后任市文化局副局长）同志一致认为：“戏改的成果如何？就要看是不是能多演戏，演好戏，演好戏而不演坏戏”。他们一方面推动艺人积极整理改编老的剧（曲）目，除中央命令禁演的剧目外，对褒贬不一的剧目，则通过座谈讨论，让作者和演出单位直接听取各种意见，考虑取舍或修改。对公认的优秀传统剧目及新编历史剧则大力宣传推广。另一方面，组织艺人及新文艺工作者深入工厂、农村，在为工农群众演出的同时，多创作反映现实生活的新剧（曲）目。他们在戏改工作中，注重文艺为政治服务，每次重大政治运动，南京的戏曲舞台上，都有许多及时配合运动的新戏、新曲艺。力进扬剧团在土改时上演的《枪毙恶霸肖月波》，连演80余场不衰，受到各界观众的好评，在1951年春节戏曲竞赛中获一等奖。

山尊通盘筹划南京的戏曲事业，他努力保存原有的京剧力量，积极扶植地方剧种，也重视曲艺队伍的发展。解放初期，不少曲艺艺人在南京流动演出，其中有些著名演员。为了把分散的曲艺队伍组织起来，除吸收他们参加曲艺改进会以外，还派专人联系各曲种的主要演员，推动这支基本队伍自愿结合，组成演出团体。1950年，成立了南京第一个民营公助的艺术表演团体——“曲艺工作团”，该团最初有高元钧、刘宝瑞、富贵花等著

名演员，曲种也较多。文艺处派专职干部赵瑞琪及何鹤担任正副团长，並將夫子庙附近的“金谷剧场”划给该团固定演出。滑稽戏艺人汤慧声、顾春山等，解放前后流动在沪宁一带，山尊动员他们留在南京。曾安排到曲艺团，后又支持他们筹组剧团，並由文艺处替他们向银行贷款500万元（旧币），解决邀集演员、开办剧团的经费。1951年，成立了“人艺通俗活剧团”，“文革”中被撤销的“滑稽剧团”。南京原有的戏曲艺人中京剧人数较多，两家主要剧场的京剧班底行当齐全，艺术水平也较高。在经济萧条、剧场业务清淡的困难时期，山尊意识到要繁荣戏曲舞台，必须保住京剧队伍中这批骨干。他了解到原“中央大舞台”（现中华剧场）的后台经理华子献系京剧票友，又结识不少名演员，对经营剧场颇有经验。便力排众议，继续留用。並委以邀名角、接剧团、管理剧场的重任。同时，嘱咐肖亦五同志：要及时掌握其工作情况、加强思想教育。1953年，中华剧场改为国营，正式任命华为剧场副经理。华成为国家干部后，其工资级别很难定。如按国家规定的工资标准定级，则与其原收入相差很大；如参照其原收入定级，又与其职务级别悬殊。山尊最后决定说：“不能硬套行政级，也不能比他原来的收入低多少。就凭按劳付酬，可以每月给他120元。但是要向他讲清楚为什么不能定正式级别的道理。”山尊对华子献的破格使用，当时曾遭到某些同志的非议，但是，华自参加工作以来，对于繁荣戏曲舞台、克服暂时困难、保存京剧基本队伍等方面的种种努力，得到南京戏曲界的广泛好评。

曾被过去达官贵人贬为“不能登大雅之堂”的扬剧，在解放后受到南京文化部门应有的重视。文艺处先抓扬剧队伍的整顿和组合，形成了艺术骨干比较集中的力进扬剧团和联友扬剧团，通过民主改革，于1956年成立了南京扬剧团。山尊为发展扬剧事业做了许多具体工作，他发动新文艺工作者、创作干部与扬剧艺人结合，创作新剧目、改编老剧目；并选派业务水平较高的

音乐干部，系统地搜集整理扬剧曲调，研究改进扬剧音乐；他积极从外地吸收有成就的老艺人，到南京传授清曲、武功及表演艺术。鉴于扬剧队伍后继乏人的严重情况，在1951年改组力进扬剧团为南京市实验扬剧团时，他向张月娥团长提出：要尽快培养学员，使扬剧队伍后继有人。並从有限的经费中拨款支持该团培训学员。1952年在文艺处专业干部的具体帮助下，实验扬剧团从扬州、镇江地区选招了20多名学员。经过一段随团培训，山尊认为效果不够理想，决定这批学员离开剧团单独培训，便成立了“南京市扬剧学员队”，由文艺处直接领导。他选派了两位曾在部队从事文艺工作的女同志，到学员队担任队长和政治指导员。除聘请各类业务教师外，还配备了文化教员。没有经费，他发动老艺人“为学员队义演”，还说服市影剧公司把卖糖果、冷饮的收入“贡献出来，培养扬剧事业的接班人”。成立学员队后，又招进了一些学员，不仅培训各行当的演员，还培训乐队的演奏员。他强调训练学员“要有清曲的根底、昆剧的身段”，要求干部、教师对学员：在业务训练上要严格，在政治思想上要耐心细致，在生活上要关心照顾。他自己也身体力行，经常到学员队研究工作，察看教学情况，和学员们谈心、逗乐。这批生活在革命大家庭的学员，在教师们的精心培育下迅速成长，至1956年，学员队结束，全部学员并入江苏省扬剧团，成为该团青年演出队的骨干力量。

山尊自1954年9月调任省文化局副局长至1964年9月“四清”运动中被点名批判，十年中的头两年，因兼管南京市文化处的工作而分散了精力。以后则经常被支派外差，多次到农村去“宣传社会主义总路线”、“调查农村大跃进”、“下农村蹲点”及进“自修班”学习等等，前后约有四年时间不在省文化局。在此期间，他个人的历史问题一再受审查。这种种情况，虽然使他感到“难得放开手脚、有头有尾的干点事”，但他从不消沉。只要能回到工作岗位，他便与吴白匋副局长配合默契，共同

为繁荣江苏的戏曲事业尽心竭力。他具体领导过全省民间职业剧团登记工作；筹办过轮训地方剧种演、职人员的戏曲训练班；多次组织过全省的戏曲会演、戏曲现代戏观摩演出，锡剧、扬剧艺术流派会演，评话会演，以及昆剧观摩演出、北方昆剧观摩演出、苏浙沪三省（市）昆剧观摩演出等。他认真贯彻全国剧目工作会议精神，既重视挖掘整理传统剧目，也提倡编演现代戏，由他倡议将《两个女红军》话剧移植为昆剧的现代戏《话捉罗根元》，在1962年昆剧会演中被誉为是“对昆剧禁区的突破”成为省昆剧团的保留剧目。中央颁发“文艺十条”以后，他鼓励剧团解放思想，“大胆编剧，大胆演戏”；号召青年演员苦练基本功，攀登艺术高峰”；要求剧团干部“和艺人交朋友”、“不能甘居外行”；强调各剧种、曲种都要继承优秀遗产，发展艺术流派。山尊爱才、识才、育才，在1957年以前，他从外地吸收了好几位名演员、名教师。对培养艺术人才尤为热心，省戏校有哪些学员拔尖？怎样重点培养他们？省属剧团的优秀青年如何进一步提高？请哪些名师进行指导等等，是他经常考虑的问题。在江苏没有专业昆剧团，昆剧老艺人又分散在外省的情况下，他为了建立江苏的昆剧队伍，培养两代昆剧人才，做了长期不懈的努力。省昆剧院副院长张继青在《哭郑老》中写道：“您无微不至地关心小一辈演员的成长。……、我前进的道路上，每一步都渗透了您的心血……”（载《江苏戏剧》1984年第七期），

在执行知识分子政策方面，山尊有共产党员的责任感和自觉性。他一到南京，就广泛联系文化艺术界人士，向他们求教、交心，他对胡小石等许多学者敬如师长，学者们也和他肝胆相照，毫无介蒂。他为人谦和，待人宽厚。有位三十年代的老剧人，在解放初期想领班到南京演话剧，文艺处有关同志认为：此人在抗战期间曾一度失足，新中国成立后，如果让他首先在南京露面，影响不好。山尊却说：“别光看他在抗战时期的问题，不要忘了他毕竟演过《渔光曲》，既然他没有到台湾去，留在新中国，我

们还能不给饭吃吗？”有关同志想通了，把这个话剧班安排在世界剧场（现延安剧场）演出，山尊还热情会见了这位老剧人。

1949年冬，有位著名曲艺演员，因南京的戏曲午台萧条，准备去香港谋生。人已离宁去沪了，山尊才得知消息，他立即派人赶到上海，在有关单位协助下，把这位演员追了回来。第二天，这位演员到文艺处来“向郑处长认错”，山尊哈哈大笑说：“你怎么会想到去香港呢？你的玩意儿是北方的，到那里能有人看吗？还是安心留在南京好，眼前的困难是暂时的……”，一番话使这位演员的愧、惧心情顿消，不但打消了去香港的念头，还欣然参加人民解放军，从事部队文艺工作。对某些身处逆境的知识分子，山尊则尽可能给予关怀和鼓励。文艺处有位干部在解放初期被送进“南京市政治讲习班”审查后又被解职回乡，山尊悄悄请他到家吃饭、话别，给予关怀勉励。“反右”运动后不久，山尊在卤菜店与电台一位被错定“右派”的青年干部相遇，便主动和他打招呼，在店堂轻声谈心，分手时把刚买的半只鸭子硬塞给他。省戏校有位因历史错案被开除的教师，在“文革”后找山尊谈“落实政策”问题，山尊在无能为力情况下把自留的零用钱送给他，这位教师坚辞不受，而感激之情却永记不忘。

山尊一向尊敬、爱护有成就的戏曲艺人，努力为老艺人创造条件，让他们安心从事戏曲工作。张桂轩先生在解放前困居南京，山尊到文艺处不久，便登门拜候，除定期送上生活费外，还介绍这位年属古稀的京剧名宿到部队京剧团教戏。张先生感激党对他的关心，不仅参加了抗美援朝义演，还为同行作过几次示范演出。1956年，省、市文化局联合举办“张桂轩舞台艺术生活73周年纪念”活动，山尊代表省、市文化局授予张先生奖状，表彰他对京剧事业的贡献。1959年，省文化局任命张先生为省戏校校长，使其继续为戏曲事业贡献余热。1963年张先生病故时，山尊决定：破格发给其遗属生活费每月30元（按当时规定的标准为8元至15元）。省委领导曾以“燕王千金买

马骨”的比喻，称赞山尊对张桂轩的瞻养和安排。1954年，新艳秋先生在芜湖演出时突然倒嗓，不卖座，剧场老板扣留她的行头衣箱“抵债”。山尊听肖亦五讲了此事后，立即派人带钱赶到芜湖，“替她赎回东西，把她一家接到南京来”。又与市委宣传部周邨部长商定，安排她到青年京剧团当老师。此后，由省文化局派人送她到上海治好了嗓子。1956年，浙江省国风昆苏剧团在南京演出期间，该团笛师、《十五贯》的作曲者李荣圻先生不幸病故，山尊为失去一位有才干的昆剧老艺人深感悲痛，他亲自过问治丧事宜，安排並主持在省锡剧团礼堂为李荣圻先生举行隆重的追悼会。该团领导周传瑛团长在1984年回忆此事说：

“一个外地剧团的老艺人、笛师死了，江苏省文化局副局长郑山尊同志亲自主持追悼会，可见郑老对老艺人是何等的爱护和重视，也使我们这些老艺人深深地感到党对我们的关怀和爱护”。山尊对干部、艺人的家属子女，也尽可能的关心。梁冰同志的儿子从楼上掉下来，头部受重伤，山尊老说要去看看孩子，几天来一直抽不出时间，便叫家属代他去探问情况，听说已经脱险才算放心。浙江昆苏剧团在南京演出时，山尊听说周传瑛团长的孩子病了，便派南京市扬剧学员队的女队长陶影同志，陪周团长的爱人立即送孩子到医院治疗。

山尊交友广泛，在从事左翼戏剧活动时，他就结识过一些戏曲界的朋友。据周传瑛在《深切悼念郑山尊同志》（载《江苏戏剧》1984年第8期）中说他“早在30年代，就和昆曲传字辈演员相处过，……全国解放后，他千方百计地到处打听传字辈艺人的消息，当得知我和王传淞等传字辈艺人到了浙江杭州时，他才放心了”。山尊在上海时，由于地下工作者齐燕铭同志的关系而结识了周信芳先生，1955年，他邀请周先生到南京作“舞台生活50周年纪念”演出，並请这位20年前的老友来家中叙旧。山尊到南京市、江苏省文化部门工作后，又结识了许多戏曲界朋友。凡外地重要剧团、著名演员来宁，他都亲自迎来送

往，热情接待，並在工作中互相支持。对兄弟剧团提请文化部门协助解决的困难，他都尽力办到。如选派南京市、江苏省较好的京剧演员，配合梅兰芳、尚小云等名演员演出；替尚小云向银行贷款，为尚长麟等“闯码头”筹措费用等。他也直接向外地剧团和名演员要求帮助，由于宾主关系融洽，省、市文化部门的工作，曾得到许多外地剧团的支持。1950年元旦，李少春等率“起社”成员来宁公演时，听说南京进行赈灾义演，欣然参加，在人民大会堂举行了三天轰动全市的义演，为赈灾捐献起了积极推动作用。在抗美援朝运动中，许多外地剧团参加了南京文艺界的捐献义演，其中李玉茹剧团的当家武生主动为张桂轩主演的剧目《白水滩》配戏；杨宝森、尚小云同台义演各自的拿手戏，更是南京戏曲舞台的盛事。

（三）蒙垢含辛的公仆

山尊因有较复杂的历史和社会关系，建国后，特别是发生了“潘汉年、杨帆反革命案件”后，他意识到自己“在政治上是先天不足的”，但又自认为：补以克己合群、忍辱负重等品德之长，他应该能在文化部门当一名公仆。这种信念驱使他不断调理内心世界，尽力适应客观现实，以完成自己献身文艺事业的心愿。

对于外来的歧视、冷遇、不公正的非议等等，山尊有相当的承受力。像章品镇同志《在吉光片羽中看到的一颗善良的心》（载《江苏戏剧》1984年第七期）一文中所描述的：“有时他（郑山尊）也忍受，我就见他在大庭广众之中，受到过声色俱厉的训斥。他，这个忠厚长者，当时上下唇急遽地抖动，站起来想作申辩，但期期艾艾，也不知他说了些什么。我相信，当时的词不达意，决非他理屈词穷”。这种情况，可说是屡见不鲜的了。南京市文联成立之后，曾在院内的文化会堂办过几次周末舞会（被某市长批评禁止），还打算在办公楼的会客室搞个“文艺俱乐部”。这种舞会和俱乐部，只是为了广泛联系文艺界人

士，以推动文联的工作，而在“文艺整风”时，山尊不得不按上级斥责的口径，检讨“是搞裴多菲俱乐部”。南京文艺处建造第一座剧场“南京会堂”，因在施工中出现地下水以及地基下沉等弊病，而两次追加予算。这种因缺乏技术条件和工作经验而造成问题，被某市长认定是“有意欺骗领导”，责令文艺处、工务局的四名领导干部公开检讨，并把检讨书用木牌漆写放大，挂于剧场临街的马路边“长期示众”。在如此雷霆震怒之下，山尊一切照办，而在私下谈论时，他却对文艺处的同志说：“管他检讨不检讨，反正剧场盖成了，只要能演戏就行了”。解放初期，经常有名演员来南京演出，山尊向上级汇报工作谈到这方面的情况时，被某部长斥责为“捧戏子”，他对此既不申辩，也不“改悔”，并争取将名演员、重要剧团留在南京。曾对李少春、袁世海、杜近芳领导的“起社”做过争取工作。听说尚小云先生有定居南京的意向，他即请李世仪副处长为尚先生安排了住房，并聘为市文联文艺部副主任，虽然尚先生最后去了外地，但很感激南京的照顾。流动于苏南地区的“国风昆苏剧团”，在未去浙江之前，曾派人来宁，向文艺处提出归属南京的希望。山尊很高兴，他认为：发源于江苏的昆曲，在中国戏曲中占重要地位；该团有一批昆剧“传”字辈艺人，是难得的艺术精英，能主动要求到南京来，是求之不得的好事。他满怀信心地四处奔走，一次又一次向有关领导陈述理由，请求批准接纳这个重要剧目，最后，却因某市长说：“昆剧是为统治阶级服务的没落艺术”而告吹了。1962年初，他出于检阅昆剧队伍、观摩昆剧艺术的动机，建议由省文化局发起，组织江苏、浙江、上海两省一市的昆剧会演。省文化局报请上级同意后，由周邨局长向浙、沪两地文化局提出倡议，两地都很赞成，江苏省委宣传部又向华东局宣传部作了汇报。会演于年底在苏州举行。原计划邀请中央文化部及有关省、市观摩代表200多人，而实到观摩代表500多人，会演的规模和时间都超出了原定计划。这次盛大的会演，惊动了当时华东局的领导人，

这位早就说昆剧是“没落艺术”的某老要追查：“党中央在八届十中全会刚刚提出要注意抓意识形态领域的阶级斗争，为什么在这个时候搞这样大的昆剧会演？所演的戏除《活捉罗根元》以外全是旧戏”，幸有华东局宣传部俞铭璜部长挺身而出，说明会演是在十中全会前决定的；参加观摩的团体和个人，有许多是未经邀请闻风而来观摩的，这才平息了一场风波。但“文化大革命”中，此事则成为山尊“一贯反对某老”的例证。在使用干部，引进人才方面，山尊曾多次受过批评：“用人不问政治”、“重才轻德”等等。他被解除省文化局党组付书记职务后，不再参与决定人事问题了，仍然想方设法调进急需的专业人才，又被批评为“违反人事制度，屡数不改”。在这种情况下，山尊则违心的自我批评来解决问题。1962年，省戏校请求省文化局调×××来校任武功教师，某局长已经同意，但在调动过程中，这位局长又不同意了。戏校领导王劲、徐观伯两同志在没有办法的情况下，来找山尊“给打个园场”把人调进来。山尊说：“为了进人的事，我刚刚作过检讨”。王、徐二人半开玩笑地说：“反正是检讨，你就为我们再检讨一次吧”！“你的肩膀总比我们宽，担一肩我们就过去了”。山尊便向局党组又“检讨”一次，说：“戏校要调×××，也是由我点过头的（其实他事先不知此事），应当由我承担责任，现在已经去办理调动手续了，如果中途变化，就失信于对方，影响不好，请党组同意把人调进来吧”！此后，问题就解决了。

山尊调到省文化局不久，在省里的一次干部会上，某领导当众批评他“真是马大哈”！从此，在省、市文化系统传开了“郑山尊的外号叫马大哈”。有人说：“郑山尊讲话囫囵啊啊，对人嘻嘻哈哈，办事也迷里嘛啦，叫他马大哈很形象”。也有人说：“老郑小事不计较，大事不糊涂，哪是什么马大哈”。而山尊自己却说：“马大哈有什么不好，过去有郑板桥难得糊涂，现在我郑山尊也是糊涂难得呀！哈！哈！哈！”从这阵苦涩的笑声里，能

听出他对善解佯愚的自我欣赏和安慰。山尊的处世哲学并非消极的逆来顺受，其精神支柱是人民公仆的事业心和责任感。他也常有愤懑迸发，痛楚萦怀的冲动，而为了保持工作热情，他必须及时扫却种种阴霾。当是非曲直欲辩难明的时候，就朗诵、书写陆游等人的诗词，他要求自己“比放翁更放”；上班时遇到责难或讥讽，回家后先逗孩子打闹取乐，或自跳一阵随心所欲的“踢踏舞”，等到心舒气畅的时候再吃饭。用他自己的话说：“人生在世，总有自己该作的、能做的事情。一个人要干事，就得愉快地生活”。而出乎他意料的是：在“四清”运动中，自己竟成了省文化局唯一的“下台干部”，被迫离开了终身喜爱的戏曲工作岗位。

1964年9月，省委宣传口的“四清工作队”进驻省文化局，在第一次动员报告会上，山尊就被点名批评，经过几个月自上而下的揭发批判，定成了“不执行党的文艺方针”和“严重丧失阶级立场”的罪名。

山尊确有不少涉及方针政策的言行，他在1957年全省戏曲会演的总结发言中说：“派下去的干部不懂艺术，增加了剧团的许多麻烦……，对艺术领导没有知识就要学习，不能强调行政上管，要着重采取社会方式来领导，要跟艺人交朋友”；他在1961年总结锡剧流派会演时提出：“为了加强艺术上的研究探讨，各剧团要尽快成立艺委会”，剧团的“行政领导不必参加艺委会，让艺术干部和艺人自己去解决业务问题”；1962年夏天，他在文艺界“纳凉晚会”上说：“演戏可以自由结合，选什么剧目、由谁来演，演员和导演都可以自由选择”。山尊积极贯彻中宣部、文化部制定的《文艺十条》和全国剧目工作会议精神。在他主持制定的《江苏省剧团工作条例》中规定：“剧团领导必须严格遵守民主集中制的原则……反对个别领导随意发号施令，独断专行”。他积极推行奖金制，认为“提取一定比例的奖金，既可以调动演出积极性，使国家对剧团少贴钱，又可以使

艺人多拿钱。这样做，比增加固定工资来得主动”。在剧目问题上，山尊拥护传统戏和现代戏并举的方针，积极支持编演现代戏。而对于现代戏能否占主要地位的问题，他认为：“要使好戏、现代戏占主要地位，得有个过程。应当提倡现代戏，但是，不能操之过急”。他从抢救优秀戏曲遗产的角度强调：“要尽快挖掘传统”、发动老艺人“翻箱底”，把传统剧目挖掘整理出来，“无论是苏州的还是扬州的传统书目都要补齐”，“不能捧着金饭碗讨饭，不要虚无主义的妄自菲薄”。他多次批评“在整理传统剧目和新编历史剧中，还有许多‘以今比古’的倾向，‘去邪说，立正言’等等，这是教条主义”；“对传统剧目，不要用棍子乱打”，“不要自以为高明，砍掉了就找不回来了”；“大胆篡改传统剧目是倒行逆施”；“创造社会主义新戏曲，决不能把老的东西丢掉，要发展首先要继承，然后才能取其精华去其糟粕”。在筹备全省评话会演时，有同志问：被定为“右派”的艺人杨振新能否参加会演？山尊当即答复“可以、可以”。凡此种种，都成了“郑山尊脱离党的文艺方针”，“打着继承传统的幌子贩卖修正主义，使社会主义文艺舞台上毒草泛滥”的罪证。

至于山尊“严重丧失阶级立场”问题，则是他“以共产党员应有的责任感，为国家征购历史文物”（引自《悼词》）而招来的灾祸。山尊有个表姐夫庞莱臣（号虚斋），既是苏州的大资本家，也是全国知名的收藏家。庞于解放前夕病故，所遗书画由其在上海及苏州的后人继承，山尊的表姐贺明彤与养孙庞增和分得一份。贺于1956年第一次来南京，她告诉山尊：庞家在上海的后人庞炳礼、庞增祥等等，已卖过一些书画给故宫博物院及上海博物馆。现在，上海和苏州两家博物馆都要买她手中的字画，卖不卖？卖给谁？她很为难。贺还说：“既然知道表弟你在省里当文化局长，我要卖也只能卖给江苏省博物馆”。山尊素知庞家有不少珍贵文物，便将此事向省文化局党组及省委宣传部汇报，有关领导都说“这是难得的好事”，“你不要有什么顾虑，尽量做工

作，最好能争取她捐献给国家”。从此，山尊开始了与庞家来往，南京博物院曾、姚两位院长，也出而同庞家联系，在热情友好的气氛中，由山尊动员捐献。1958年底，庞家拿出160多件字画，赠给南博收藏。据专家们鉴定，这批捐赠中虽有将近四分之一的赝品，但百余件真迹中有不少是名贵珍品，其中有元代黄公望的代表作，则是极其罕见的。这次捐献，使全国博物馆界瞩目。为表扬庞家的爱国行动，省政府颁发了奖状并在《新华日报》作了报导。庞增和在办捐献手续时说：“这是一次性捐献”，意即今后不再无偿捐献了。而根据解放前刊印的《虚斋名画录》估计，庞家后人还有不少“宝贝”没出手，庞增和处肯定也有。上级要求继续做庞增和的工作，把他舍不得捐献的好东西买过来。南博派徐云秋常住苏州与庞家联系，徐则大肆讨好庞家，并越级直通某上级领导，从中营私舞弊。在上级的指示、授意下，南博几次奉命请庞家祖孙来南京游玩、看戏，山尊参加接待并专程陪庞家去玩善卷洞。建国十周年时，由某上级直接安排贺明彤参加上海市的国庆观礼。这些礼遇，使苏州的有关部门感到“把资本家捧上了天”。为解决送往迎来的开支，“经过当时领导同志的建议和同意”，由省文化局拨款3000元存在南博，名义是发给庞增和捐献字画的“奖金”，实际是招待庞家的专款。自1662年到1964年4月，南博共买进庞家11件字画，总价44000元。其中最贵的一件是宋徽宗赵佶的《鹁鸽图》，经反复鉴定，多数专家肯定是真迹，只有国家文物局一位专家对题款有些怀疑。故在议价中分歧较大，估价最低的是6千元，估价最高的是一万元。省文化局参加鉴定议价的吴白匋副局长，如实向上级汇报，上级说：“庞家把那么多好字画捐献出来，没要一分钱，这张宋徽宗，就是假的也给他一万”。另10件字画，都是经专家鉴定议价，报上级同意后，由南博向省文化局申请专款购进的。1963年6月，是庞虚斋的百龄诞辰，庞家希望搞点纪念活动；山尊与南博的两位院长研究，想趁此机会摸摸庞氏的家底。商定

的意见是：以南博的名义在苏州庞宅开个纪念会，把上海的庞氏后人也请到苏州，各人都把手上的好东西挂出来看看。这样做，既可以了解庞家还有什么“宝贝”，又可以推动他们把珍贵文物卖给国家。此议得到省文化局及宣传部有关领导的赞同，并决定送给庞家刺绣锦屏，笔筒及大、小砚台四件纪念品，每件都刻、绣了经宣传部领导审查的文字（“庞增和先生以其祖父虚斋老人所遗书画珍品捐赠我院，公诸人民，此种爱国精神实堪嘉许。兹值虚斋老人百龄诞辰，聊以微物将意，籍志纪念。南京博物院题赠”）。在纪念会即将举行的时候，上级突然通知取消（后来听说是省委接到苏州的反映材料，认为是“给资本家做冥寿”），而此时徐云秋已将纪念品送到庞增和处了，上海的庞氏后人也正向苏州集中。在这种情况下，山尊与南博姚副院长商议，认为对庞家不能太伤感情，必须婉转地进行解释。姚还认为只有山尊出面比较合适，经省文化局及上级同意后，山尊赶到苏州，见到贺明彤时，才知她已安排好第二天在西园寺做佛事。山尊当时觉得劝阻已经来不及了，便退一步想：“这是她自己家的事，我不阻止也不参加就是了”。至于已经送到庞家的纪念品，山尊认为：庞虚斋在半殖民地的旧社会，不惜重金收藏名贵书画，使这批文物不致外流，客观上为国家保护了文物。南博接受了庞家一大批捐献，送些纪念品也无可非议。现在取消了纪念会，如再收回纪念品就太伤感情了。基于上述考虑，他没收回纪念品，并应邀在第二天去庞家吃晚饭。席间，山尊重复了他向贺明彤说过的“不公开举行纪念会是怕影响不好”那句话，并对庞增和捐献大批文物给国家作了一番赞扬和鼓励。此后，山尊与庞的交往便停止了。不料在“四清”运动一开始，上级领导就公开点名批评他“同资本家亲戚的关系是立场问题”，在集中省文化局及基层干部揭发批判了几个月后，认定他“用公款招待资本家亲戚”、“高价收购庞家的字画”、“给死去的资本家做冥寿”，犯了“严重丧失阶级立场”的错误。山尊被迫承担了全部罪名，还四处借钱“退赔”了一千

多元（包括一部分招待费、置办纪念品开支，以及庞家几次来南京赠送的茶食、儿童玩俱、童装等礼品的折价）。山尊在心灵被扭曲的时候，曾准备接受各种可能的处分，也盘算过以后在文化部门自己能干些什么工作，却没有想到上级会通知他：“根据你所犯的错误，已不适合继续在文化局工作”，经研究决定，安排到省人委视察室当视察员。委曲而不能求全的失望，难舍文化工作的痛苦，曾使山尊不能自持，或彻夜浩叹，或振臂扼腕，此情此心，难以言表。

1965年初，山尊被宣布免职后，即奉命去农村参加“社会主义教育运动”。这位刚下台的“四不清干部”，不是省委工作队的正式成员，但他没有自卑感及“人微言轻”的顾虑。听到干部、群众想讲而不敢讲的话，他以个人意见的方式向有关领导提出。遇到剧团来农村或县城演出，他照样跑去看戏，仍旧到后台看望演、职人员，并坦率地发表意见，交谈工作。剧团的同志，特别是像商芳臣等老艺人，仍然同过去一样亲近他，很关心他在农村的生活及身体情况。省锡剧团的李乐观同志见他苍老消瘦，硬拉他到剧团住了几天，嘴上说是团里同志请他看戏谈心，实际是要给他改善几天生活。山尊在海安县农村连续参加两期运动，住在贫下中农家里，与工作队员们相处也很好，这种环境，有利于排遣他内心的苦闷。但一年多的农村生活，使这个年过半百的人感到健康不佳。当上级通知他继续参加第三期运动时，他向省委领导提出需要休养。回城后，他不甘于视察室的“闲员”生活，也丢不下对戏曲的爱好，就成了业余的戏曲工作者。省、市剧团上演新戏，常送票上门请他去看。有些老艺人、老编导常到家里来同他谈心、说戏。有时天南海北畅谈梨园旧事，有时手舞足蹈表演他们的得意之作。山尊自己也抖搜精神，准备练习戏剧创作。他开始读典籍、学曲牌，搜集资料，蕴酿构思……到1966年冬，被“造反派”揪回省文化局隔离审查而中断。

粉碎“四人帮”后，山尊虽迟迟不得恢复党的组织生活，但

有了人身自由和较为安定的环境，他就能继续进行业余戏曲工作了。由于“文革”中“挖黑线战斗队”的一伙人已将他所有的资料、笔记、照片、信件及一批书刊等抄去，他只好向图书馆及私人借阅书籍，抄录曲牌，再作笔记、剪贴报纸……………，一切从新开始。

（四）呕心沥血的园丁

山尊年届古稀时回省文化局“顾问”昆剧和曲艺工作，后又受聘为省政协文化组组长。虽然不算实职，而他对自己能重返文化部门感到欣慰，要在劫后余生中把失去工作的十四年时间补回来。他象过去一样关心曲艺事业，在同曲艺演员及有关干部交谈中强调：曲艺表演团体在精神文明建设中，应充分发挥“轻骑兵”的作用，既要演唱优秀的传统节目，更要大力编演反映现实生活的新节目。他反对曲艺场所的“商品化”倾向，批评过少数演员“靠放噱头、说坏书吸引观众，就象妓女卖笑一样的没出息”。陈云同志《对评弹工作的批示》下达后，他建议由省政协文化组会同省文化厅组成调查组，到镇江、苏州、无锡三市及丹阳、太仓、宜兴三县，进行了为期十天的专题调查。后由政协办公室以文化组的名义写出《关于苏南三市三县评弹工作情况的调查报告》，向上级和有关部门提出了“为有效地刹住商品化歪风，必须从上至下采取坚决措施”的十项具体建议。山尊坚持“出人、出书、走正路”的曲艺工作方针，经常提醒青年演员要苦练基本功，多学些马列主义的基本理论，在继承优秀传统的基础上努力创新。他为第二届广陵书会题写贺词：“扬子江边广陵会，名都古邑姓字香，维扬幽逸歌吹地，南徐烽火斗帝场。新编说部顺手写，共产前景抬头看，盛举年年丰收硕，优美精神不朽章”。对曲坛新作给予充分肯定，并在讲话中勉励大家作名符其实的社会主义精神文明建设者。

对新中国的昆剧事业，山尊有极大的热情 and 责任感。建国初

期，南京没有收留“国风昆苏剧团”。文化部门尽力发动社会力量，开展业余昆剧活动。他主动拜访词曲名宿甘贡三，借重甘先生组织业余曲家及昆曲爱好者，成立了联系百余位曲友的南京乐社昆曲组，文化处定期补助活动经费，支持昆曲组开展经常性的演唱交流活动。山尊到省文化局不久，便建议在苏州组建专业昆剧团体，得到领导赞同及苏州市的大力支持。1956年春，成立了以原苏州市苏剧团为基础的江苏省昆剧团。一批青年演员，由苏剧转习昆剧，同时在省戏校设昆剧班培养小学员。而当时教昆剧的只有尤彩云等两三位老艺人，为解决师资困难，他延请上海、苏州的业余曲家徐凌云、徐子权、吴秀松、宋选之、宋衡之等等到剧团和戏校任教。负责教学工作的顾笃璜等同志，经常与分散在外省市的“传”字辈艺人保持联系，趁他们回苏州探亲休假的机会，请到剧团教戏。经过大家几年的努力，到五十年代后期，培养出一批“继”字辈青年演员，使江苏的昆剧队伍，有了承前启后的骨干力量。

“国风昆苏剧团”归属浙江后，于1955年首次来宁，演出《牡丹亭》、《长生殿》、《十五贯》等初步改编的传统戏。而南京的观众不多，山尊说：“这样的好戏没人看不合理”，他关照剧场加强宣传，並通知在宁的各剧团都要买票观摩，当时在宁的马连良、尚小云也被动员去观摩昆剧。在《十五贯》轰动全国的1956年，山尊又忙于联系外地昆剧界组织观摩演出。由江苏省及苏州市文化局第一次举办的昆曲观摩演出，于9月22日至29日在苏州举行。参加演出的有：分散在数省、市的14位“传”字辈演员；俞振飞、白云生、马祥麟等昆曲艺术家；徐凌云等昆曲研究家及上海、苏州等地的业余曲家；上海、浙江、江苏的少数青年演员。老、中、青三代50余人共演出传统昆剧10余折，展现了这一古老剧种的艺术魅力，也使各有关部门更加重视昆剧。此后不久，上海市文化局及剧协上海分会经过充分准备，于11月在上海举行了为期26天的大规模昆剧会演。此次

盛会之后，江苏省及南京市文化局联合邀请赴沪会演的文化部北方昆剧代表团，于12月下旬到南京，进行为期三天的观摩演出。韩世昌、白云生、马祥麟、侯玉山、侯永奎等10位北昆艺术家，演出了各自的代表剧目。山尊参与筹划並具体操办的苏、浙、沪昆剧观摩会演，1962年底又在苏州举行。14场演出结束时，江、浙、沪及苏州市的文化局长们，就今后如何培养人才、繁荣剧目、开展专题研究及下次会演的时间等问题，经具体商定后写成《座谈纪要》，以便协同动作发展南昆事业。但这些计划碰到“意识形态领域的阶级斗争”就都化为泡影了。

在揭批“四人帮”的高潮中，山尊开始习作昆剧，第一个本子《租界三月记》完成初稿后，接着写了《英烈花》。《租》剧以抗日战争前夕党所领导的统一战线斗争为背景，揭露张春桥初到上海时，在文化特务们的唆使下，化名荻克发表《我们要执行自我批判》一文，攻击鲁迅先生，破坏文化统一战线的丑恶咀脸，是一出笔调辛辣、词句诙谐的讽刺喜剧；《英》剧则是歌颂张志新烈士为坚持真理、反对现代迷信，与“四人帮”公开斗争而壮烈牺牲的悲剧，字里行间，表现了共产党人的凛然正气，也是山尊怀着切肤之痛对“文化大革命”的反思。此后，他又写了《翠红山》和《美缘记》，《翠》剧是一出反映在解放战争中，我游击队依靠革命群众，机智勇敢地与敌军周旋並全歼顽敌的武打戏。《美》剧取材于抗越自卫战中的英雄故事，是描写一对恋人，对爱情忠真不渝的抒情戏。山尊这些不同题材的练笔之作，虽未必有多高的艺术性，但试图用昆剧反映现实生活的探求精神是可贵的。

自1978年至1984年，山尊殚精竭虑重振昆剧事业。他重回省文化局（厅）后，便向局党组书面提出《昆曲还须植根于苏州》的具体建议，並另向省委领导写了长篇报告。从昆剧几经兴衰的历史和江苏昆剧工作的现状，谈到如何“更快一点、更集中一点把江苏昆剧事业的前景全部抓起来”。他所写的建议、报告，勾划出江苏昆剧工作的基本蓝图，得到了有关领导的赞许和

支持，並逐步付诸实施。

山尊认为：昆剧的发展“向来就是专业与业余、艺人与文人结合起来进行的”，他致力于这种结合。鼓励省昆剧院送戏到高等院校，向攻读戏剧、词曲的大学生作专业辅导性的演出，使他们具体了解昆剧，学习研究昆剧。他积极组建江苏省昆剧研究会，从商酌人选、筹措经费、拟定会章等准备事宜，到成立后的工作计划、活动安排等等，他付出不少精力。南京乐社昆曲组恢复后，省昆剧院的专业人员经常参加该组的活动。“传”字辈艺术家来南京时，该组也邀请他们为曲友“传经送宝”作示范表演。1981年3月，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的编委、专家来南京开会，适逢“传”字辈十几位艺术家在南京录像。山尊发起由省昆剧院与南京乐社昆曲组联合举办“曲会”，有50多位专家、艺术家欢聚在瞻园，畅谈昆剧艺术的继承与发展。俞振飞夫妇及“传”字辈艺术家，在会上即兴表演了十几段昆曲，《北京戏剧》报导了这次难得的聚会。

山尊常说“振兴昆剧，首先要团结”。他在笔记中写道：昆剧“不同于其他地方性的大剧种，现在京、沪、苏、浙、湘等省市都有昆剧，又都不是在群众中有重要影响的剧种。因此，这几个省市都不能单独提振兴昆剧这样的口号”。“全国只有六、七个专业昆剧团，所面临的问题是共同的……单靠哪一个剧团也难以打开局面”。基于这种认识，他积极争取文化部、中国剧协对昆剧工作的领导，主动为振兴昆剧出谋献策，尽力开展江苏与外地昆剧界的联系与合作。山尊重回省文化局的六年中，多次参加或主持过有关昆剧的活动，在举行“昆曲传习所成立60周年纪念”大会及苏、浙、沪昆剧会演等重大活动时，他都是众所周知的“大忙人”。

山尊从实际出发，认真贯彻苏、浙、沪的昆剧工作者和文化部门在中央文化部领导下制定的“抢救、继承、改革、创新”的昆剧工作方针，重点抓抢救、继承南昆正宗。他要求张继青等“继”字

辈演员，尽快地把“传”字辈老师的精湛技艺学到手，不能失传。除经常请沈传芷等几位老师教戏外，于1981年春，将分散在数省市的十多位“传”字辈艺术家邀集到南京录像，把濒临失传的十几出折子戏保存下来。他主张省昆剧院“演名著、树精品”，决定排演《牡丹亭》全剧。经过多方面的努力，该院于1982年昆剧会演中首次演出此剧，获得一致好评。而有人给中宣部领导写信说：江苏省昆剧院在这次会演中“演出陈败戏曲”，照搬《牡丹亭》旧剧本中的“黄色唱词”。有位部领导在全国文联扩大会上，根据此信批评江苏。山尊听说后也给这位领导写信：“首先想请问这位写信者，是否尊重我国自己的民族文化？承认不承认中国戏曲有其自己的体系？现在这个体系是处于怎样的状态？我们是要在学术上下功夫，承认保守一点，但决没有搞歪门邪道”。写信者如此指责，“可见在保护这个体系和要突破这个体系的争执上，已经到了很不平常的地步”。部领导回信说：这事属于不同意见的争鸣，希望山尊“不必太认真”。但他却认为这关系到“已经起枯向荣的昆剧事业能否走正路”，“尤其在南昆会演之后，使从事这项工作的人有了振兴昆剧的信心……不能被一两句话一剥落，使本来一鼓作气的队伍军心浮动。”他为此写了《学习古典戏曲艺术，是为了今天的事业》，并在篇尾加一段“补遗”，专谈所谓黄色唱词。此文打印分送给几位专家和有关领导征求意见。中山大学王季思教授阅后复信说：“《牡丹亭》在《游园惊梦》中偶涉性爱，也写得比较含蓄，如这样一点描写都大惊小怪，那《西厢》、《红楼》中的一些章节都不能让青年人看了，这就非回到封建礼教统治的时期不可”。江苏省汪海粟副省长阅后，同意山尊的观点，建议将标题改为《对待古典戏曲艺术的态度》。1983年，省昆剧院赴京，又演出《牡丹亭》全剧，首都文艺界为之轰动，戏曲家们誉称：“欲知南昆正宗，请看江苏《牡丹亭》。”主演此剧的张继青同志，荣获首届“梅花奖”第一名。

1984年初，文化部决定派江苏省昆剧院于1985年出国，参加在西柏林举行的第三届“两个世界戏剧节”。山尊对昆剧登上国际艺坛很有信心，他兴致勃勃地筹划昆剧院出国的准备工作。同时，他还打算下半年在苏州举行“吴梅诞辰一百周年纪念”活动，届时遍邀昆剧名流，共商振兴昆剧的大事。並草拟了活动计划和议事提纲，与5月上旬同省文化厅、省剧协的负责同志到江都，向正在江都开会的张庚、郭汉城等同志请示。但是，生命给予他的时间不多了。5月28日上午，他到昆剧院研究工作，中午休息时，一对青年夫妇到他卧榻前(家中没有会客的地方)，为昆剧院的某些纠纷谈了一个多小时。两人走后，他给文化厅王庆汉厅长打电话，就昆剧院的领导班子、出国准备、业务经费等问题，在电话里谈了很长时间。不一会，昆剧院的朱喜同志应约而来同他讨论剧本。当晚，他同往常一样在八点多钟上床，照例靠在床头，翻阅枕边那些读不完的书。时过九点，这位不肯服老的老人，终于力竭心枯，无言而去……。

郑山尊遗作辑选

论昆曲（提纲）①

一，昆曲对中国古典戏曲的继承及形成

1. 中国戏曲外来说

中国戏曲最初怎样形成？有人说中国戏剧在各个文明古国中形成最晚，很可能是外来文化。并且认为，玄奘到印度谒戒日王时，戒日王曾命人演奏中国的《秦王破阵乐》给他听。既然中国音乐能由商贾经海洋传到印度，则印度的梵剧传入我国也完全可能。又说，印度戏剧至少受到过希腊戏剧的感应。这是世界文化只有一个中心的标准论点。

其实，我国历来并不讳言外国文化的输入，历史上对此颇多记载。但是，我们从没有见到外国戏剧传入中国的片言只语的记载。不能因为偶然有些巧合现象，就断定中国戏曲是外来文化影响下的产物。

2. 元以前中国文化艺术中的戏剧因素

3. 元杂剧、戏文的形成

4. 昆曲的形成。

明·王世贞说：“词不快北耳，而后有北曲，北曲不谐南耳，而后有南曲”；又说：“东南之士未尽顾曲之周郎，逢掖之间，又稀辨挝之王应，稍稍复变新体，号为南曲”。大约是以江南的吴歈和荆楚的西曲为其音乐基础，它包括的地区很广，从湖广直到闽浙沿海。细分又有弋阳、义乌、余姚、海盐、永嘉、太平诸腔，昆山腔仅是其中一种流通地区不广的小声腔。

明·嘉靖年间，魏良辅把昆山腔悉心琢磨、重加调排，吸收了许多民间的新腔，使音调和词曲的意境更加吻合，创造了冠盖一

时的“水磨腔”，特别为士大夫所欣赏，因而迅速广泛地流传。

二、昆剧的局限性及其原因

1. 吴语地区小

2. 太古老

3. 剧作家注重曲词、轻视戏剧性、使许多剧本只是案头文学而非剧场艺术

明·沈宠绥说：“顾曲肇自三百篇耳，风、雅变为五言、七言，诗体化为南词、北剧”。元曲确实是在唐诗、宋词等十分灿烂成熟的基础上继承产生的。王国维说：“读元人杂剧而善之，以为能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有”又说：“元剧自文章上言之，优足以当一代之文学”。然昆曲的传奇作品，大部分仅是案头之物，没能搬上舞台。因为许多人仅注重曲词典雅、堆砌，而不讲究戏剧性。但是，写戏应该是为了演出，为了与观众有呼应。

三、昆曲革新的思索

1、当今昆曲观众面不广的原因

文词深奥

节奏缓慢

内容陈旧

2、《十五贯》是昆曲改革的榜样

3、昆剧改革要遵循周总理的教导②

①提纲二字系编者所加。

②《周恩来选集》下卷，发表了周总理《关于昆曲〈十五贯〉的两次讲话》，具体说了关于昆曲改革：“百花齐放，并不是要荷花离开水池到外边去开，而是要因地制宜。有的剧种一时还不适应演现代戏的，可以先多演些古装戏、历史戏。不要以为只有演现代戏才是进步的。昆曲的一些保留剧目和曲牌不要輕易改

动，不要急，凡适合于目前演的要多演，熟悉了以后再改。改，也要先在内部试改，不要乱改，不要听到一些意见就改”。对照郑山尊同志生前的工作，我们可以知道，他正是按照周总理的这些指示去做的。

读王国维《宋元戏曲考》的几条笔记

作为综合艺术的中国戏曲，它形成的线索绝不会是单一的。所以我们在研究时，必须涉及与它有关的各种艺术问题。王国维为“明其变化之迹”，追溯中国戏曲的渊源，从上古各种歌舞、伎艺开始考证，无疑是正确的。他的方法，是从与戏曲关系较密切的古代艺术中，探求他们所具有的后来戏曲的因素，并论证在历史发展过程中，这些因素逐渐得到了加强。

《宋元戏曲考》从上古歌舞的兴起、俳優与歌舞的关系、唐代“滑稽戏”的出现，为我们描述了一个简明的中国戏曲萌芽时期的发展轮廓。

《宋元戏曲考》的三、四、五章，详细论述了宋代的“滑稽戏”、“小说”、“傀儡戏”、“舞队”、“大曲”、“诸宫调”、“唱赚”等艺术的渊源、发展，及对后来戏曲的影响，认为“由前三章研究之所得，而后宋之戏曲，可得而论焉。”可知王国维视宋为中国戏曲即将成熟的重要时期，而且中国戏曲是完全在自身艺术基础上发展成熟的独特的艺术形式，

《宋元戏曲考》充分肯定了元杂剧乐曲上和“由叙事体而变为代言体”的两大进步：“大曲之为物，遍数虽多，然通前后为一曲，其次序不容颠倒，而字句不容增减，格律至严，故其运用亦颇不便，其用诸宫调者，则不拘于一曲，凡同在一宫调中之曲，皆可用之。顾一宫调中，虽或有联至十余曲者，然大抵用二

三曲而止，移宫换韵，转变至多，故于雄肆之处，稍有欠焉。元杂剧则不然，每剧皆用四折、每折易一宫调，每调中之曲，必在十曲以上；其视大曲为自由，而较诸宫调为雄肆”；“宋人大曲就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。”认为这样“我中国之真戏曲出焉”。加上元杂剧“语语明白如画，而言外有无穷之意”，“写情则沁人心脾，写景则在人耳目”，“有意境”，所以与“楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词”同为“一代之文学”而毫不逊色。

“辽金之杂剧院本，与唐宋之杂剧，结构全同”。“至元剧之结构，诚为创见；然创之者，实为汉人；而亦大用古剧之材料。与古典之形式，不能谓之自外国输入也”。王国维令人信服地肯定了中国戏曲是由内部产生的这一事实，是他对祖国传统文化强烈热爱的重要表现，我们应对他的富有开拓精神的研究，表示崇高的敬意。

注：题目系编者代拟。

昆曲还须植根于苏州的建议

昆曲几度兴衰，主要原因是昆曲没有坚守太湖地区这块农村根据地。太平天国以前，昆曲进京供奉，较优秀的艺人，成为宫廷和地主阶级的附庸，那时苏州附近各县农村，还有些一条船巡迴演出的水陆班子在支持。到太平天国以后，连这些水陆班亦流窜到浙江、江西、湖南、云南、贵州、四川等内地，在以上这些地区，昆曲倒生下了根（但与当地的语言、习俗及剧种相交融，就不是本来的南昆了），而苏州昆曲却衰落下来了。到民国初年时，有人办起昆曲传习传，培养出传字辈的艺人，才算有了后继力量。但其着重在上海等城市演出，没有把农村作根据地的战略打算。到现在连这些传字辈的老艺人亦在逐渐凋落，即使我们领导很重视，而昆曲这一优秀艺术，始终未能在人民中间扎下根来，这与昆曲不经常在苏南（太湖周围）演出，大有关系。我们赞成昆曲到别地去繁植生根，但苏州本身不保留原来的昆曲这个剧种，是说不过去的。现在建议：

一，要恢复苏州原有的“江苏省苏昆剧团”这个名义，仍由苏州市文化局领导，建制不变。

二，省昆剧院及苏州恢复的苏昆剧团，每年要有一定的时间到苏、常、太、杭、嘉、湖，以及溧、高太湖沿线的城镇去作巡迴演出。

三，对苏州新建的昆曲展览馆，要予以重视，给以支持。

因昆曲在创造高度精神文明中是大有作为的事物，它与科学技术恰恰相反，不是进口的先进；而是原在我国国土上的宝物，要抢救回来以后，予以研究运用，方能发扬光大，得到发展。

中央文化部及全国剧协，已看到苏州昆曲展览馆的重要性，曾答应给以经济上的帮助。我们要努力促使文化部确定给昆曲展览馆的补助经费的数目。

十二月十二日

注：这是郑山尊同志给省文化局党组的一份建议的底稿。时间大概是1980年左右，具体年份因没查到省文化厅的档案材料，只好付之缺如。

昆曲《英烈花》唱词

献辞：

我们共产主义的先驱者李大钊烈士曾说：“人类的生存是生命的发展……平凡的发展，怎能比壮烈的牺牲足以延长生命的音响、光华……高尚的生活，常在壮烈的牺牲之中”。

张志新烈士：你是破除现代迷信的先驱者，你的音响。光华是属于马克思主义的，将永远留在人间。

第一场 坚持真理②

幕前合唱：

〔朝天子〕崇敬、端庄，英烈花颂扬。当代雄杰树标榜，对敌须持强。敢说敢当，无私无畏，一心为党，磊落献身吐芬芳。党国、正气，志新英名香。

张志新唱词：

〔端正好〕招来的泼天祸不为奇，回首要深究其中奥秘，剔破他肮脏诡计，凭我党性辨是非。

〔滚绣球〕须严格律自己，凡事勿文过饰非。鹿是鹿，驥是驥，不要今天说东明天又说西。亦不是比我大的说了即作例，看人脸色随人意。有怀疑，就堂堂正正把意见提，不作两面讨好去投机，不把党的原则作交易。

〔倘秀才〕要革命有斗争有苦凄，战胜自己须要有勇气。暗牢房风雨相逼，可以锻炼思想境界显高低。我希望紧追真理，鄙弃偏私见，历经考验成伟器。

〔一转〕你们口口声声说路线斗争，到底起的什么因？种的什么根？蔓的什么藤？对的一方有甚远见高论？错的一方又有何逆施不行？你们编的一套，听起来吓煞人，其实全是颠倒黑白的假凭证。

〔二转〕林彪“八一五”讲话，就是一个阴谋计。准备大换班、大清洗，老干部打倒一大批，彭老总先就做了带罪的囚彝。提意见是党内正常事不应为奇，可林彪一伙借此排除异己。昔日旧袍泽，何忍挤压自相欺！

〔三转〕最堪虑是那江青，平白嚼舌脏话乱骂人，可知她自己身上，到底干净不干净？假传纶谕，改天换日有她份，她却自称擎旗人。有的是看金面暂忍吞声；有的是跳跺脚目瞪眉横。搅乱局势，窥窃神器，有人捧她作主心。

〔四转〕你们的划线站队字实可恨，打乱了阶级阵营：顺着你们的算无产阶级，不顺你们的就做了阶级敌人。好端端整一体工农队伍，顿时间撕裂得分崩离析。你们的戏法儿，真可算立竿能见影，从此后种下祸根。你们是有意识掀起妖氛，青年人无主见随波逐奔。可憾是腐蚀了党的肌肤，损毁党内传统好标准，弄得社会混乱打砸抢横行。这时节即使你们想收兵，亦由不得你们自身，站不住这冲出去了的脚板跟。

〔五转〕这天堂，缔造日鲜血染遍中华疆场，现今各地烈士塔，是当日打江山的见证标榜。毛主席是统帅，周总理协力帮，各战场配备将帅，均旗鼓相当。解放战争首一仗，刘、邓大军渡黄河，进军大别山敌心脏。又一仗，聂帅歼敌清风店，打下了石家庄，朱总司令亦到了前方。再一仗，经过一年盘桓，彭、贺一野收复延安凯歌唱。三大战役第一仗，辽沈战役林彪不敢上战场，亏得罗荣桓政委指挥若定，大凌河歼敌，一马进入了沈阳。随即第二仗进关，平津就解放。第三仗，刘、邓、陈、粟、谭野战淮海，收拾敌军几十万，进展到长江。接着打，四月春风渡了江，蒋家王朝覆灭，南京得解放。同时太原、西府各地出击作扫荡，再接着彭、贺、刘、邓合围大西南，取得全国彻底大解放。几经南征北战，多少人出生入死，才拼得这个劳动人民的好天堂。

〔六转〕彭德怀本是威凛冽丈夫英豪，却落得惨切切没了下梢。诬诿他投机革命，入股思想旧军僚，闪得他转转侧侧没依靠！陡

然间忽忽律律、颠颠倒倒、蹉跎跎跎、跌跌抛抛，大将军成傻瓜，弄得贺龙凄凄惶惶饿殍同牢。面对着恶恶狠狠的豺豹，他投以卑卑昵昵的讪诮，折磨得他煎煎熬熬、曳曳挠挠，英雄汉何尝折过腰！这些个事事嚣嚣，花花草草，比林彪谁个忠与奸，历史总要见分晓！

〔七转〕毛主席说放眼宽处，不要称寡道孤，联系群众切不可负。办事情必须讲点儿民主，一个人说了算，难免出错；建立集体威信，才是建党的基础。有什么摸不得的老虎屁股，不许人讲话，任你飞扬跋扈，十个倒有十个要失败，就因他霸天作风恶劣顽固。

〔八转〕目的既是反修防修，吸取教训篡字当头。大换班算什么缘由？能挡了修字的逆流、歧流？看尔辈直升飞机手，这路线本身就姓修。从中笑也么哥，不争春也么哥。心中花自有，冰悬百丈见回头，你们有胆量，敢放敢剖。依我说请回勋旧，民主垂谋。要把篡权根子一扫勾。千钧力也么哥，玉宇澄也么哥，有了好传统，指日间神州处处唱新猷。

〔九转〕小红书摆布得熟笔巧生，三忠于膜拜酩酊，四无限歌舞舞像祈神。说这是对领袖的感情深，无心人笑有心人，拆穿了这玩意儿是赌宝的奇景。真心拥戴毛主席，唯有工人贴体勒，怎比农民朴质诚。毛主席一声令，群情振奋，那怕历险与履辛。你们的主子左倾了再左倾，伤坏了群众多好的美前程。对他们一无实惠，只是浮光掠影空话翻新，怎不叫人暗伤神。我要献给毛主席海血真诚，誓必联系群众爱人民，攥紧党与人民的血肉情。这才真正体现我对党对毛主席的感情深。

〔六么遍〕你们苦心设计陷人阱，还有野心的虎豹来助虐分羹。可大宗是免鹿麋獐遭灾凌。可怜青年热情奔，涉世未曾深，怎猜逗你们摆甚的高举迷魂阵。迎着这风暴浪涛，当头遭噬吞。可悯，冲击未醒还是鼓中人。

〔煞尾〕一旦受害者猛觉醒，就知道历史对你们作了何等辛

辣严酷的谴责。留下多少后遗症，惹得遍地撻伐声；非但难偿当年人青春，连祖国大地亦添了伤痕。

第二场 一枝红花③

幕前合唱：

〔哭皇天〕好日月倒流转，锦绣天留下了斑痕。人民牢中囚了革命种，廊庙上群丑跳窜。善良人任豺豹驱赶，凭信那青天总有断。景物秩换，满腔辛酸。

张志新唱词：

〔一枝花〕七一崇敬日，是党好诞辰，吾虽然蒙垢，还是坚决干革命。党是母亲，请听我诉衷情：几心事如铅沉，叹丑类如菌腐侵母身，可干群辈嗜惨淘还当喜庆。

〔梁州〕封建传统里诞生的新中国，带来了母胎中旧霉菌，却与共产主义泾渭分庭。诸如结帮拉派、特权官绅、家长命令、等级封荫，这些个自私狭隘根，非但不除反助横行。小民惯看上颜色，权贵们恣意威灵；不从民主开新路，一个劲猛吼阶级斗争深。四面起火，八方冒烟尘，野心家搞乱社会就有机可乘。苏联变修就是这样的前车鉴，他们的第二代崇尚个人迷信，丢失了列宁时代人民民主好精神。一旦姓赫姓勃的上台掌印，米家辈小老头出来插科打诨，修字党气候就此酿成。且看当今，若再让群丑跳鬼神，毛主席老一辈创建的火红乾坤，眼看颠抛得忽闪忽沉，一发千钧。

〔牧羊关〕我急煎扑蹬，觑这般祸国害党伤民事，怎不心惆焦如焚。望真理像北斗高临，蒙事儿如鬼火风灯，不信你们能打出长命牌。联系群众永做革命人，那管你摆出什么妖魔阵，我这里破网冲阵敢逆鳞。

〔隔尾〕为真理不辱清白名，斗鬼蜮何必假虚情，抛头颅为党也甘心。多作多想预防慎，不牵不累同伴人，回头处家累使我不安神。

曾真唱词：

〔贺新郎〕这罪孽怎生加在我家门，越叫人难辨难分。这年来拆散了多少好家庭，有的是假淘气；有的是真离婚。简直是病魔着迷驱策着活人命，来不及让你想是啥局势；顶头上又把大题目来压人。

张志新唱词：

〔牧羊关〕难道只有我志新，这颗心薄义寡情，不省得父母子女共享天伦。我怎不想与孩子相爱相亲，与曾真再诉衷情。只因为坚持信念不投降他们，现实生活里只有泪水伴我行，很可能从此不再见家人。革命不是小圈圈，何必望侥幸。

〔哭玉郎〕走自己路随他人评，为家庭非残忍，要无牵累方安心。准接班教儿群，勤学习劝夫君，暂撇弃我这狱中人。

曾真唱词：

〔乌夜啼〕你是家里骨主心，你不在冰砌冰冷。往日有你举家欢腾，现隔着一重离恨，天地呼不应，并蒂连理惨遭凌。若能重团圆。九死我目瞑。可怜见孩提想煞娘亲，这不说咱命途多舛，只是耐人寻味地去默默细思忖。

张志新、曾真同唱〔尾〕

张志新：切莫说……

曾 真：这真是一幅人间凄惨景。

张志新：要知道……

曾 真：我亦懂革命路上考验人。

张志新：忍着吧……

曾 真：怎忍得解脱劈开情丝网。

张志新、曾真：思念起总是十几年夫妻感情深。

曾 真：只落得演习般空谈吐，

张志新：是强者打熬得铁铮铮。

张志新、曾真：要相见除非夜梦在三更，除非夜梦在三更！

第三场 雪里梅④

幕前合唱：

〔南乡子〕新天起罡飏，鬼魔竟拿杀人刀。现代迷信任编造，稀糟，乐了群丑，屈了英豪。

张志新唱词：

〔斗鹤鹑〕你们靠迎逢吹弹，一帮市侩，钻头觅缝，爬窜名位。我不迷信，盲目自暗，毛主席说凡事都要问个为什么，对不对。我是光明体态。落落磊磊。

〔紫花儿序〕你们僵化思想，制造迷信，祸国愚民，与领袖本意背道而驰。毛主席一贯提倡真知要在实践中寻，他把马列结合中国实际，身体力行。本本，哄东梦昏，你们借领袖话来吓唬人。毛泽东思想不是天上迷信品，她是在中国革命实践中得到的辉煌结晶。

〔雪里梅〕你们莫想叫我丝毫的改变，我坚持我的观点立场，你们虽禁锢了我身躯手脚，我思想上有翅膀，可以在广阔天地自由飞翔。

第四场 麦饭地⑤

幕前朗诵：

一颗无产阶级的子弹，打穿了一个共产党员的天灵，这样的怪事。使人不可信，可确确是实情。为什么？只因戳穿了他们的现代迷信。迷信，竟如此神圣，如此威灵；它到底是救人还是害人，这问题的认识尚模棱，很值得我们议论。

张志新唱词：

〔朱奴带锦缠〕今日我进入法西斯屠门，你们是篡党的恶棍。我捐躯何惜只要主义真。求真理足慰生平。莫泣穷途愤，总是说泰山鸿毛有重轻，抉择自己认，留待青史作印证！

合唱：

〔啄木儿煞〕志新呵，你是犯天条敢斥敌声声，留壮仪耿骨

嶙嶙。小丑们张牙舞爪能杀人，战战兢兢，也只是梦里的乾坤，怎如你长存人间春风生。

季大妈唱词：

〔新水令〕俺是农村老妇人把你来望，望不见你了，心疼哀伤。今天没好果酒相飧，采花草撮土权当香，暗自泪汪。往日咱娘俩，亲热话家常。

〔驻马听〕自从解放，毛主席恩情不会忘。革命运动，农村亦律乱滚了汤。你现在受冤屈把命丧，我们是有了急难少商量。志新你安息吧，有我们老百姓在，永远把这块地，做你的麦饭地，做你的麦饭场。

少年儿童歌舞合唱：

〔雁儿落〕咱们英烈花，凯歌奏雄壮。她像泼天风啸海浪，天地浩气冲上苍。她保卫党的纯洁。为人指迷航。

〔得胜令〕学习她对敌永钢强、坚持真理宁死不投降。对以伪蒙真的事锐利辨方向。不正风敢于别破它挑亮，破除迷信决不信偶像。铁铮铮是我们的好榜样！

〔收尾〕烈士形象高如穹，瞻仰她岁月峥嵘。时代进展，要在世界比雄风，学习烈士风格，我们接班人，接旗不怕任务重！

①1979年9月，郑山尊同志撰写了四场昆曲《英烈花》。这是一个充满了政治激情的作品。与其说郑山尊同志编戏，不如说郑山尊同志借昆曲的形式，表达了他对“文革”中就义的张志新烈士的崇敬，和他一个老共产党员对这场运动的反思。此稿郑山尊同志生前没有打印，也没有排练。原稿二万多字，限于本书篇幅，这里只刊登了剧中全部唱词。

②“四人帮”爪牙来审问被关押在看守所里的张志新。张志新大义凛然直抒胸臆，表达了自己对毛主席对党的无限忠诚，揭露“四人帮”一伙阴谋篡党的野心。吓得“四人帮”爪牙悻悻而走。贫农老大娘季大妈来看张志新。

③“四人帮”爪牙押解张志新回沈阳，查封她的家。街坊邻

居保护她的孩子。张志新爱人曾真去营口探望张志新，遭到拒绝，两人只能隔着监狱高墙，用心声互诉衷肠，互相鼓励。

④“四人帮”在辽宁的代理人企图用假枪毙的诡计，迫使张志新就范，遭到张志新的怒斥。

⑤张志新从容就义。贫下中农、少年儿童来张志新坟头祭扫、宣誓。

王季思同志复郑山尊同志信

山尊同志：

苏州别后，时深系念，顷奉手书，並获读尊稿①，殊为快慰。稿中对古典戏曲精华、糟粕的分析，对古典名著常演常新的阐述以及如何洋为中用的论证，皆确乎不易，深契鄙怀。其中精华之处，謬加圈划，随函寄还，不悉有当尊意否？

稿末补遗②，似把“男女性爱问题”看得过于严重。《牡丹亭》在《游园惊梦》中偶涉性爱，也写得比较含蓄，如这样一点描写都大惊小怪，那《西厢》《红楼》中的章节都不能让青年人看了，这就非回到封建礼教统治的时期不可。 匆复並颂

安健

王季思

8. 19

①信中所提到的稿件，就是《昆剧艺术》创刊号发表的郑山尊同志遗作《学习古典戏曲艺术是为了今天的事业》。此文郑山尊同志写于1982年，生前曾多方征求意见。汪海粟同志读后，建议把题目改为《对待古典戏曲艺术的态度》。

②1982年，在郑山尊同志亲自主持下，江苏省昆剧院排演了《牡丹亭》上本。在同年的苏州昆剧会演中，得到了专家、同行的充分肯定。有人却写信给当时中宣部的领导同志告状。在一次会议上，当时的中宣部某领导，点名批评江苏，认为不应该不加修改演唱“黄色唱词”。“补遗”是郑山尊同志对那次批评的答复，表示愿意对《牡丹亭》中有关男女性爱的唱词修改，但决不采取“热火打烧饼”的作法，用“几句八股式的水词，把整个《牡丹亭》的文学性破坏了”。

郑山尊同志遗事

吴白匋

郑山尊同志原名“岳”，生于1909年，苏州市吴县人。三十年代初即在上海参加中国共产党领导的左翼戏剧运动，宣传抗日救国，1933年5月入党。由于他不是编导，也非演员，只是一个普通的舞台工作者，故名不见于当时的报纸杂志，罕为人知。在抗日战争与解放战争期间，他参加新四军，转战大江南北，在极艰苦的条件下，努力做好部队的文艺工作。1949年4月南京解放后，先后担任市军管会文艺处副处长兼市文联秘书长、市文化事业管理局局长。

1953年初，南京市与苏北、苏南两行政区合并建省，我自无锡初调至南京，就听胡小石师与曾昭燏兄说：“共产党深通人情，都是好人，在党领导下很好工作。特别是郑局长诚恳笃实，最易亲近”。不久，苏南锡剧团第一次作内部汇报演出，山尊同志坐在我身边，未经人介绍，就和我攀谈起来，非常融洽，并且模仿锡剧腔调，哼了两句，连说：“好听”，可以说和我是一见如故的。当时省、市两文化局同在一院（今省歌舞团所在地）办公，我因得随时拜访他，并非都有工作相商，而是在毫无拘束的笑谈中领教他的指点。解放之初，渡江来的领导同志大都和蔼可亲，但有时尚不免矜持，而他最不摆架子，他的平等待人思想成为天性，言谈举止没有任何做作痕迹。他和同志们相处，遇到有争论的问题，凡是带有原则性的，他坚持不放，却和颜悦色，以理服人。有时寓规劝告诫于嘻笑之中，使人乐于接受。他口才并不佳，时常期期艾艾，不能畅所欲言，但正因如此，显得忠厚纯朴。在讨论艺术问题时，他可以争得面红耳赤，好象火气很大，

但又很能服善，尊重别人意见，顷刻间依然满面春风，不存芥蒂。他始终存着赤子之心，特别在欣赏喜剧的时候，往往捧腹大笑，表现得非常天真。由于性格纯真，他善于团结人，照顾耆老，抹植少俊，都很周到，对于江苏戏曲事业的发展，起了很大的作用，现举几件事为证：

（一）创办扬剧演员训练班

南京本市没有土生土长的地方戏，而盛行扬剧。解放之初，一般干部和新文艺工作者都不喜欢扬剧，认为粗糙庸俗，必须大刀阔斧地改革它的曲调，变换它的表演风格，才有可能发展成为新歌剧。山尊同志独不赞成这样的主张，他根据广大群众的喜爱，以调查研究扬剧曲调为主，命宋词搜集、记录扬剧曲牌，有八十余种之多，汇成专书加以研究。发现了扬剧在形成过程中，曾经受到“广陵清曲”的影响，“清曲”是在清代中叶，扬州盛行昆曲的时候，由中下层知识分子运用昆曲的规范，把广泛流行的民间小曲，进行加工提高而成的。它根据扬州话的四声五音，使小曲依字行腔，优美动听。并组织成套，便于叙事和抒情。过去扬剧老艺人吸收了它来丰富自己，这个办法是对的。可是，由于长期用幕表演出，演员信口编词唱出，结果流于细曲粗唱，不能动听。因此才受到干部和新文艺工作者的鄙视。山尊同志考虑到扬剧的前途，认为要振兴它，必先提高它的表演艺术质量。怎样提高呢？首先要尊重音乐遗产，把它的精华部份接受下来，予以发展，然后用来指导新声。这样的提高是和剧种一脉相承，容易被广大基本观众接受的。解放初期，一般搞“戏改”的干部和新文艺工作者，往往偏向左倾，否定遗产，抱着“我来改你”的态度，想把西方话剧理论和西乐旋律强加于传统戏曲上，结果是非驴非马，不为基本观众所接受。像山尊同志的主张，深合“推陈出新”的原理，当时是少有的。

1950年，山尊同志举办了一期扬剧学员训练班，招收男女学员20多人。首先延请扬州清曲名家王万青（唱仄口）、尤庆乐（唱阔

口)专教清曲。此外,又请京剧演员张斌武、刘少舫训练基本功,阎治立讲声乐原理,另有专人授文化课,3年毕业,所培养的人才:旦角有严秀兰,老生有盛澄文等,最初派遣入江苏省扬剧团,1958年,自省扬剧团分出,成立南京市青年扬剧团,独挡一面,曾演出《义民册》新编历史剧,颇得好评。文化大革命中,团被解散,未能充分地表现出它的艺术潜力,这是很可惜的。

(二)关心老艺人的生活,並适当使用

京剧武生张桂轩,鸣盛和科班出身,与郑长泰(即赛活猴)同科,曾拜王鸿寿(老三麻子)为师,少年曾到帝俄时代的海参威演戏数年,归国后常在津沪等地演出,声名昭著。然解放时年已80,虽武功练习有恒,並未减退,而无人邀请,生活困难。山尊同志闻之,就设法予以补助,老人才免于饿殍。1954年,又庆贺他85岁寿辰,他演了生平杰作《翠屏山》,用真刀使出“六合刀”法,极其精采。1956年举行第一次省会演,他又演出《凤鸣关》,声容并茂,超出当时与会的京剧演员。江苏成立戏剧学校,聘他为校长,因为他每天必练功,七十年如一日,是足够做模范的。1963年,他活到94岁逝世。如果没有政府的照顾,他是活不到这样高龄的。

山尊同志又利用夫子庙姚家巷一座停业的剧场,建立艺人之家,扬剧老艺人臧雪梅、鲍春来等才有安身之处。在挖掘遗产方面,老艺人很起作用,例如1954年华东会演,我们为扬剧名旦高秀英演出什么剧目,煞费踌躇,因她能唱得声宏气足而扮相做派平常,扬长避短並不容易。通过山尊同志推荐老艺人张月娥的一场独角戏《鸿雁传书》(叙王宝钏事,为京剧所无),由何鹤同志加以整理。结果在会演中,高一鸣惊人,博得与会的全体代表的一致推崇,公认为罕见的杰作。

(三)振兴昆剧,培养人才

昆剧发源于苏南,自明万历年间魏良辅制水磨调算起,已有四百余年历史,表演艺术遗产最为丰富。但在解放初期,戏剧工

作者常有一种偏见，即它是封建士大夫产物，久已衰微，只好听其绝灭。五十年代初，由朱国梁领班的国风苏昆剧团（内有昆剧“传”字辈老艺人周传瑛、王传淞等四人）在苏南乡镇演出，请求少量生活补助金，当时文化主管部置之不理。后在浙江登记，改编《十五贯》获得极大成功，《人民日报》为此发表社论，谓“一出戏救活了一个剧种”，并对江苏有所批评。本省才开始重视昆剧。山尊同志于1956年秋迁任省文化局副局长，与我同分工管理戏剧事业而以昆剧为重点。其时，“传”字辈老艺人已被上海、杭州等地礼聘为教师，江苏晚了一步，师资难得，山尊乃建议云：昆剧票友中大有人才可以聘用，遂邀请徐子权（名票徐凌云之子）、宋衡之、选之兄弟与老“堂名”曲师吴秀松为省戏剧学校教师，专职培养一批昆剧学生。又苏州原有民锋苏剧（唱苏州滩簧的）团，此时已成公营，就从里面抽出部分青年演员，另新招生若干人专学昆剧，成立江苏昆剧团。当时“传”字辈的老师尤彩云尚在，就由他教授，惜仅教数出戏就病逝。

为了扩大影响，在苏州举行昆剧会演，山尊同志与我主持之，邀约苏沪两地名票友徐凌云、俞振飞、顾坤伯等与“传”字辈合作，演出5天。北方昆剧院韩世昌、白云生、侯永奎赶来参加又演了两天。昆剧之有会演，自此始，此后，又移至上海继续演出，昆剧声势为之一振。

苏州会演结束时，山尊命昆剧团作内部演出，展示青年演员学习成绩，张继青演《断桥》，唱作俱佳，徐、俞二老赞叹不已，俞老且表示愿与她合演一次（后来果然做到）。当时她年十余岁，而唱工做派，能上规矩中绳墨而不呆板，表情尤细致，吻合剧中人物。她聪颖过人而又肯耐心学习。最初从尤彩云学得几出基本戏《游园惊梦》、《断桥》等。吐字行腔，又从苏州名票俞锡侯先生（名宿俞粟庐弟子，与振飞先生合称“俞门二虎”）。得到正宗传授指点。又当时团长顾笃瑗同志颇能灵活运用史坦尼表演体系于导演昆剧，张继青因而善于体验剧中人物的内心世界，能够带戏

上场，吸住观众。因此，这根好苗便脱颖而出，本省文化主管部门的领导同志们都公认她是重点培养对象，山尊同志和我都是根据上级领导的意图，做具体工作的。

1958年春，为了纪念关汉卿，山尊同志主张把《窦娥冤》原本重新搬上舞台。为此，顾笃璜同志便请吴秀松老艺人打谱，自行导演。上演后，得到好评。1959年秋，省委决定调昆苏剧团的比较优秀的演员张继青等十余人至宁，成立省昆剧团，不演苏剧，山尊负指导责任，所最感困难的是“继”字辈投师学戏问题必须依靠“传”字辈亲授，而“传”字辈分散在沪、杭两地，为上海京昆剧团、上海戏曲学校、浙江昆苏剧团以及上海浙江的越剧团工作，各有其本位教学任务。必须等待其本位任务完成后，始能抽时间，为江苏“继”字辈施教。因此，“继”字辈所继的遗产是比较少的。然而却学得地道，记得1961年9月，江苏昆剧团将赴沪作首次演出，山尊同志曾商得上海戏校同意，请沈传芷、华传浩、郑传鉴、薛传钢来苏州加工，设宴致谢。席间，华侃侃而谈云：“上海戏校倾向于改，要‘传’字辈每教一戏，必先改而后教，结果使昆剧流于京化，念白用京音，曲牌加过门，等等。所以周信芳先生说：‘传字辈身上，昆剧传统是存在的，下一辈就不存在了’，我们为江苏教戏，甚觉愉快，只要全照老路”。从这段话里，可以看出：山尊同志对昆剧工作，以保存为主。这实际上是体验了鲁迅先生的“拿来主义”，昆剧遗产，较任何剧种丰富，先拿下来再说是合情合理的，当时省文化局局长周邨同志和我都赞成这样做。由于易教，“传”字辈愿教，同时，江苏青年昆剧演员由于学习机会不多，而好学勤奋。结果乃培养出来象张继青那样的后起之秀。1960年，张曾从沈传芷先生学会《烂柯山·痴梦》一折，赴沪演出，竟获极大成功，据沈自言，此剧因上海戏校领导同志对剧目要求太高，他不敢教，江苏比较开放，才敢教的。后来，此剧为张的名剧之一。由此可见，山尊同志的指导思想是正确的。

1960年5月，江苏举行青年戏曲会演，山尊同志倡议改话剧《两个女红军》（故事出于《红旗飘飘》）为昆剧，征求我的意见，我很佩服他独具慧眼，善择题材。就找徐子权会商，由徐进行编导，改名《活捉罗根元》演出。效果奇佳，且超过话剧，直到今天，还是极受群众欢迎的保留剧目。分析成功经验，我们认为：昆剧不但能演新编历史剧，而且能演革命现代戏。越是表演艺术丰富，如能灵活运用，加以发展，就越能起古为今用的效果的。关键在于题材是否适合，与剧中人物是否便于利用传统表演艺术进行塑造。当然，也不能说任何现代事物都可以写入昆剧的。

1962年12月中旬，由江苏发起，在苏州举行江、浙两省、上海一市的昆剧会演，以展览解放后所培养的青年演员成绩为主，山尊同志与苏州市文化局领导同志主持之。浙江永嘉县与武义县皆有昆剧团，也来参加会演。俞振飞先生与“传”字辈老艺人作示范演出。徐凌云先生、赵景琛先生与北方昆剧院的代表前来观摩。最后，湖南、郑州昆剧团远道赶来参加。前后共演十多场，举行座谈会数次。群贤毕至，少长咸集，竞秀争妍，为昆剧从来未有之盛况。可惜好景不长，次年即起“大演十三年”现代戏运动，一切的遗产，无人敢提。接着是十年浩劫，昆剧就面临消灭的危险。

“四人帮”被粉碎后，昆剧渐有转机。1978年江苏建立昆剧院，集合“继”字辈与戏校昆剧班毕业生为一团，各个家门，除红净、老旦外，均有人才显露光彩，颇堪造就。且“传”字辈艺人不少已从上海戏校及剧团退休，可以延请来宁，从事教学，不似以前师资困难。似乎重整旗鼓，振兴旧业，大有希望。奈主持院务者，未能以存亡继绝为宗旨，仍偏于改旧，以致建院数年所演新戏，成绩平平。最使人诧异的是：为了纪念辛亥革命七十周年，竟选择了一个沪剧剧本《鉴湖女侠》，不经修改，即命排练，不仅演出于南京纪念会上，而且演出于苏州纪念昆剧传习所建立六十周年会上。该剧唱腔做派念白完全没有昆剧气息，在座

观众无论内行外行一致不满，认为这是取消昆剧。主演者张继青几乎由此唱砸，幸而第二晚她演《牡丹亭》，才得挽回声誉。

省委宣传部为了纠偏正谬，起用山尊同志，负责指导院务。他鉴于老艺人日见凋零，遂专以抢救遗产为主旨，除敦清沈传芷先生长期住在南京进行教学外，又时常邀请其他“传”字辈健在者来院传艺。以专学折子戏为主，不再新编大戏，对于折子戏之有旧谱可稽，可以联贯者则联为整本演出，以满足普通观众要看有头有尾的需要，如《烂柯山》则联《逼休》、《悔嫁》、《痴梦》、《泼水》为全本；《牡丹亭》则联《游园惊梦》、《寻梦》、《写真》、《离魂》为一本，皆是。对于表演艺术，则坚持南昆风格完整，从不标新立异。1982年，省昆剧院赴京演出，即演出两剧与其他折子戏两场，载誉而归。张继青因此而获得全国表演艺术最高荣誉“梅花奖”首届第一名。从此，江苏昆剧有正规可循。然而山尊同志鞠躬尽瘁，劳心过度，不幸突发心肌梗塞症，抢救不及，于1984年5月28日逝世。真令人悲痛之至！

回顾他一生，始终勤勤恳恳，忠于党，忠于人民，忠于职守，为社会主义的戏剧事业奋斗终身。年过古稀，不肯离休。从不营私谋利，沽名钓誉，对上级不迎合，对下属不压抑。尤其对于艺人，“老者安之，少者怀之”，极尽照顾培养之能事。所以，听到他逝世的噩耗，从上到下，不少同志失声痛哭了。

好人郑山尊

沈西蒙

我在抗战爆发前的1937年认识郑山尊同志。认识后，才知他三五年、三六年就一直从事上海的救亡戏剧活动，印象中，好象是在上海左联下面的一个什么协会，（可能）叫做“上海业余剧人协会”。当时他和郑君里、赵丹等人组织过剧社，是以剧务的身份，从事秘密的革命活动。

还有一个印象，山尊出狱后在夏衍、于伶领导的，上海地下文委直属的戏剧支部，支部最初只有杨帆、王元化、郑山尊三人。之后，抗战爆发时，成立各种抗日团体，内有星期日小剧场。这个团体名为“戏剧交谊社”，星期日小剧场是交谊社举办公演的场地。任务是将上海的工人、学生、商店职员所组织的各种各样的戏剧团体，纳入救亡演剧活动。为什么叫星期日小剧场？因为它每星期都要组织其中的一个剧团到新光电影院公演。影响很大。他是这个剧场的主要组织者。

我十五、六岁时，和郑山尊、于伶等同志一起开过会，当时，我参加的是扬帆剧社，他们那时就是地下党。

排高尔基《母亲》一剧时，我演鲍威尔——高尔基童年的名字。排演中请郑山尊同志来指导，他看了以后很满意，并决定在新光演出。

抗战前和抗战爆发的初期，郑山尊同志是上海群众性业余演剧活动的主要组织者之一。

三九年初，我到皖南新四军军部教导总队的总俱乐部工作，郑山尊同志是俱乐部的指导员。那里就象教导总队的文化局，人不多。在他和毛中玉同志的主持下，总队的戏剧、美术、歌咏、墙

报等各种活动，搞得很活跃、很兴旺。总俱乐部住在一个祠堂里（在皖南中村），各项活动也在此进行。曾演出过好多戏和活报。如：《打回老家去》、《锁着的箱子》（为了抗日，大义灭亲的内容）、《马百计》（表现东北义勇军的），还有日本人写的三幕戏，描写反战的。

郑山尊同志组织学员一起排练、演出，如组织过一起朝鲜抗日同盟的成员李德武等和日本反战同盟会成员岡本，香河正南在一起排演了一个歌舞活报剧，内容为中日人民联合起来打倒日本军国主义。

三九年中村祠堂还举行过欢迎周总理的晚会。当时由叶挺军长陪同，看了我们的歌咏、戏剧、舞蹈演出。我在《白马计》中饰演一青年。晚会由毛中玉和郑山尊组织。演完后，叶军长陪同周总理来台上同我们握手，郑山尊、毛中玉也都在场。一九六三年我陪周总理观看《霓虹灯下的哨兵》时，向他提起在中村看戏的情景，周总理还记得很清楚。那时周穿国民党中将制服，留了一点胡子，周还说：“你们演得很好，唱得很好”。

这一段时间，我和郑山尊同志一起工作约一年多。

我刚到军部，军部欲留我在服务团。我们同来的是四个人：我和江河、沈幸之、黄家明。郑山尊听说我们来到军部，就几次三番地要求分配到总俱乐部去，当时他给我的印象：工作积极、热情，很善于团结各种各样的同志，包括有各种思想毛病和跟他在工作上争吵过的人，他都能团结，不计较个人的名利得失，丝毫没有一点所谓的干部架子，和下面不分彼此，衣食住行、谈笑、吃喝完全打成一片。有同志出了点差错，毛病，事故，他都能很耐心地进行帮助教育。

我的入党介绍人就是郑山尊同志。

三九年下半年我调军部服务团，就和郑山尊同志分了手。四零年黄桥决战后，我调一师服务团又和他见了面。那时他在一师二旅王必成、江渭清的部队里任宣教科副科长。四三年五月，部

队到溧阳、溧水地区重新开辟、发展根据地，我、沈亚威、天然、李明等也随九分校从苏中转移到那里和王、江部队会合，郑山尊见到我们几个人，十分高兴，老朋友在战争中能见一次面也不易，他就忙起水酒招待，忙杀鸡，忙炒蛋。我就在那次学会他的炒蛋技术的：油开后，往油锅一倒，用筷子飞快地调。那样炒出来的鸡蛋特别嫩、特别松。

其间，他好象有预谋地说：“既然我们又会合了，我们一定要演个戏。”说着就在灶间商议起来，我(或他)提出曹禺的《蜕变》可以演。都说好，马上就排演员名单，郑山尊就拿笔记。当时田芜也在，他是旅服务团团长。商定我演专员，李明演大夫，天然演“屁”，沈亚威演茶房，田芜演×××，郑是付科长，大剧务，整个组织和舞美都是他带人搞的。

此戏演出很有意思。也在一个祠堂里演，有一个团看。演到一半时，突然发生情况，已听到枪声了。江渭清当即站起来讲话：“同志们，不要慌张，是敌军又向我们进攻了。我们有部队在那里挡住，大家安心地把戏看完，然后去打仗！”大家听了热烈鼓掌。直到看完最后一场戏，部队才拉上去。郑山尊便组织大家拆台，下汽灯，还服装，然后撤离祠堂，夜行军。

田芜有时一个人演两三个角色。

郑山尊人很乐观，做事不讲究什么条件，特别是要演戏时，什么困难都不在乎，对戏对演员特别感兴趣，连演员的缺点都有兴趣。有时还帮助演员“打马虎眼”。

在开展部队文化工作中，他是个少有的热心组织家。

后来九分校就渡江、过龙潭转移到仪征地区。我和他又分手了。

入城后，我们又在南京会合。我见他和赖少其一起团结了很多入，他从不排挤人，没有门户之见。如他对陈中凡、方光焘、胡小石、陈瘦竹、沈蔚德、陈洪，还有戏曲界的张桂轩、童芷苓等，都做了实在的团结工作，还请吃饭。当时有人是怕和这些人

来往的。他对扬州评话大师王少堂也做了很多工作。特别是对当时走投无路的周传瑛“国风社”给予大力的支持与关怀。

他一生中，一点没有小动作，没有争权夺利，没有害人之心，也不会做官。就喜欢当“服务员”——公朴。

怀念郑山尊同志

钱 瓔

郑老，您已经离开我们几年了，您悄悄地，匆忙地走了。我相信，您是多么不愿舍下您热爱的戏剧事业、以及为着戏剧事业而团聚在一起的老年和中年同志，还有许多青年同志以及您的亲人。

您为什么那样急匆匆地走了呢？我至今难以相信这是事实，我总在想着您是到老远老远的地方去开会，去调查了解什么戏曲资料了吧！因为事业多么需要您呀！当您离开我们的前几天，有一位同志自南京来苏州，他告诉我：过几天，您就要来这里打算研究一下在举行《纪念吴梅诞辰一百周年》活动期间，召开江苏昆剧研究会的问题。我们听了，是多么高兴地等待着您的到来。可是您却突然走了，永远永远也不会再来了，来到您热爱的故乡，古老美丽的苏州。

郑老，您对党的戏剧事业，倾注了毕生的心血，我不会忘记，自50年代后期，您担任了江苏省文化局副局长，对苏州市的文化工作，就十分关怀和重视；1958年，我市滑稽剧团创作和演出了《满意勿满意》，经过几度加工修改，我们决定将这个戏作为参加省戏曲会演剧目，记得那天晚上汇报演出时周邨同志和您都去看演出，剧场内不时发出笑声，而您那爽朗的笑声，格外清晰，戏演完后，您和周邨同志上台接见演员，拉住了张幻尔和方笑笑同志的手，连声说：“好，好！”不久，您们就决定把剧团调往省里，花了近三个月的时间，为剧目加工提高。后来，又将戏推荐给长春电影制片厂，拍摄成电影。又如，1961年，当时的上海市委副书记石西民同志邀苏昆剧团去上海演出，但因在此前

不久省里建立昆剧团，从苏昆剧团内抽调了张继青等十几位“继”字辈演员去南京。我们考虑如果仅限于留在苏州的演员力量，到上海演出，是很难达到一定的演出质量。我们及时向市委作了汇报，并提出最好能和省昆剧团联合去上海演出，才可能保证较好的演出效果。市委同意了我们的建议，并要我们向省文化局请示。当我们将情况汇报后，您和周邨同志立即表示同意，您还指示说：“既然是以苏昆剧团名义去上海演出，那么，一定要安排苏剧同台演出”。又说：“去上海向华东局和上海人民汇报演出，也是一次很好的机会”。所以剧团去上海演出期间就请了京剧老艺术家盖叫天为剧团作了表演艺术报告，又访问上海京剧院院长周信芳同志，上海剧协还专为剧团召开了座谈会，听到很好的意见使大家受益非浅。

我更难忘记的是近几年来，您虽退居二线，重点分管评弹和昆剧工作，随着形势的发展，时代在前进，对昆剧的继承和发展，面临着许多问题急需解决。由于人们对昆剧的认识不同问题更显得复杂。传字辈老师都年逾古稀，他们身怀绝技，可以演400多出传统折子戏，而继字辈和承字辈等演员，至今只学会200多出，还有百把出急待抢救，面对这种现状您是多么焦急啊！尽管您已是70高龄的老人，但在您身上，却表现出青年人般的活力，为了党的文艺事业，您的精力始终是那样充沛，充满着乐观的情绪，您不辞辛劳，奔波于京沪线上，争取各级领导支持、重视昆剧事业。您取得中央文化部领导和江、浙、沪文化领导部门的支持、先后举办了《昆剧传习所成立60周年纪念》活动，成立了江苏省昆剧研究会等。1983年，您又亲自组织并率领江苏省昆剧院张继青等同志，赴京汇报演出。您常说：“抢救昆剧，继承和发展昆剧，还有很多事情要做……”。可是您却过早地离开了。

您重视昆剧工作，特别关心昆剧演员的成长但并不是您偏嗜昆剧，因为昆剧确实有别于其他剧种的艺术表现力和艺术美，继承和发展昆剧艺术，是关系到继承民族文化，发展社会主义戏曲

艺术的重要任务。是保存伟大的祖国文化艺术遗产的一个重要方面。

您关心评弹艺术，这并不因为您是苏州人，而是重视民族民间艺术。您不仅关心苏州的文化工作，您对无锡、常州、南京、也就是说，苏南地区、苏北地区都有过您的足迹，您对哪个剧种，哪个剧团不熟悉呢！对每个剧种的主要艺术骨干，有哪一位您不认识呢？您关心他们或她们工作中的问题，生活上的困难。我不能忘记，1958年时，也正是浮跨风盛行的年代，剧团内有些好心人，为了表示对观众的热情，当戏演完后，演员谢了幕，还要走到台下，把观众一直送到大门口，一天，您正好到苏昆剧团看戏，寒冬腊月，演员穿得很单薄，在送观众出剧场。您看到这种情景连忙站出来说：“这干什么？不要着凉吗！快回去！快回去！”阻止演员往剧场门口走。这件事情虽小，可是，苏剧老艺人至今记忆犹新，他们深切地对我说：“郑局长真是关心演员”。

郑老，您从来没有以长者自居，当我向您汇报请示工作时，您从来也没有以领导者的身份作“指示”。您总是将问题提出和我们共同研究。记得您看了苏州京剧团演出的《李慧娘》后，我向您汇报剧团情况后，您对我说：“《李慧娘》剧组的成功，很重要的一条应该说有一个以胡芝风为中心的志同道合的、艺术观点一致，自愿组合的艺术集体。你们研究研究是不是这样”。

您平易近人，许多同志都喜欢和您接近，有时还要和您开玩笑，而从来也不生气，往往是爽朗地大笑一阵。因此，同志们有意见都敢对您讲，有困难都愿请您帮助解决。1981年，苏州市京剧团到上海电影制片厂拍摄《李慧娘》刚要开拍时，扮演裴生的演员，忽然得了急性肝炎，急需另换演员，团内又无适合演员，这时，有人主张到外省借，我们认为，首先应在本省内物色对象，就在这时您来到苏州，我立即向您汇报了这件事，并且提出能否在省京剧院借个演员。这时，已经是深夜，您毫不犹豫地连夜打长途电话到省京剧院，找到赵源院长商借了演员。帮助我们解决

了个十分棘手的困难。

一桩桩，一件件的往事，勾起了我对您无限的思念，您是慈祥的长者，尊敬的领导，您为党的文艺事业操劳了一生，一直忙到您停止呼吸。党和人民永远记住您，同志们永久怀念您啊！

“……他为人，一生光明坦荡、乐观、热情、平易、老幼均喜欢与他交往，名、利、位、势与他没有缘份，他真正称得上我党革命舞台后面的组织家，文艺战线上的无名英雄！这种人，我觉得越来越少了”。这是沈西蒙同志为您写的悼念信中的一段话，这些话说得多好啊！它表达了所有认识您的同志内心所要说的话。

郑老——我们艺人的知心朋友

醉丽君 口述 张建强 整理

我是一解放就认识郑老的。他与我们艺人接触，首先是交朋友，他总是说：“不要把我看成当官的，我们是朋友”。他还说：“如果我不跟艺人交朋友，怎么能了解他们？怎么能解决他们的矛盾与困难”？我们艺人有困难、有问题也爱往他家里跑，就是说上一天，他也从不嫌烦。他对我们是号脉下药，该调理的调理，该开导的开导，该针砭的针砭，憋着一肚子气去的，出门时心里就痛快了，我们艺人就是听他的话，他是我们的知心朋友。

我与郑老认识了很久，值得回忆的事很多，不过有几件事情，是我终生也不会忘记的。

一次是南京刚解放，当时戏曲演出很萧条，艺人的生活十分困难，有的已经揭不开锅。为了解决燃眉之急，郑老与赖少其发起，组织了一次义演，郑老还亲自为我们剧团从三野文工团要来严朴的新剧本《贫妇泪》，并联合了所有在南京的戏剧艺人，在南京大戏院以《贫妇泪》为主连续义演七天。演出收入全部买了大米，分给每个艺人，帮我们渡过了难关。

另一次是文化大革命当中，我与郑老已好长时间互相不知道消息，有一天在路上突然碰着，郑老第一句话就问我：“生活怎么样？还过得去吧？”并一再叮嘱我：“要经得住考验，我们国家不会老是这样的。一句话，要听党的话，党是不会忘记你们的。”我事前并不知道他的情况，后来一打听，才知道他的处境也很艰难，但是，就在他自己困难的时候还来安慰我，鼓励我，这在当时是多么的不容易啊！

还有一次是“文革”后期，那是元旦过后，我到他家反映有关我落实政策的事。郑老知道我那时经济上非常困难，对我说：

“快春节了，这个年还过得去过不去呀？”一边说，一边大小抽屉到处摸，有大有小的票子凑足了三十元钱塞在我手上，我的眼泪“唰”地一下就流下来了。我知道郑老的子女多，负担重，生活也不宽裕啊！我赶忙站起来，连连拱手，激动地对郑老说：

“等我落实政策后，一定为党、为国家多做贡献，来感谢老首长报答老首长！”

郑老虽然去世了，他的形象我总是忘不掉，他是我们艺人的好朋友、好领导、好老师。

南昆艺苑老园丁

张继青

郑山尊同志是耕耘我们江苏南昆事业辛勤的老园丁，他气度豁达，平易近人、业绩斐然。为了繁荣江苏昆剧，真是耗尽了余热。他无私、无畏、无偿地贡献自己的一切。

在昆剧剧目的建设上，他一贯主张“演名著，搞精品，出成果”。剧院的代表作《牡丹亭》，就是在他直接指导和关怀下搬上了昆剧舞台。1981年5月郑老在苏州“传字辈舞台生活60周年纪念演出大会”上看了我的《惊梦·寻梦》后，就作出排练《牡丹亭》的设想，他在对剧本的精选串合工作上，坚定地忠于原著。为了强调昆剧的正宗，他为我们请来了姚传芳和郑传鉴老师精排《写真》，《离魂》二折戏，他对我们说：“这两位传字辈老师口袋里装的全是正宗的昆曲牌零件，装配出来准合适”。经过数月的反复排练，不断改进，使这两个失传几十年的折子戏，终于呈现在舞台上与观众见面了。1982年5月在两省一市昆剧会演中，《牡丹亭》首演一举成功，他老人家谈笑风生地功劳都归于传字辈老师与全体演职员身上。似乎自己只是一位热情的老观众而已。

1983年6月郑山尊同志率领江苏省昆剧院去北京演出，从组织宣传到查对幻灯字幕，他都亲自过问；有时还顶着莫明其妙的这样那样的压力，奔走于各方之间。首演北京，成功与否关系到剧院今后的命运，这使他坐卧不安，忧心忡忡。首场演出时，他穿梭于北京人民剧场的前后台之间，一面为后台演职员鼓气，一面陪同中央同志看演出，不时还观察着场内观众的反映。当演到《惊梦》结束，幕间休息时，冷静的场内，掌声雷动，顿时沸腾了

起来，观众强烈的反响，特别是引起首都文艺界人士的轰动，使他心上的一块石头落地了。休息时，他兴冲冲地跑到后台化妆间笑着对我说：“蛮好！蛮好！下来放松些，好好演吧。……”

1985年6月18日《牡丹亭》在西柏林海贝尔剧场为第三届“地平线艺术节”首场演出；

1986年5月1日《牡丹亭》东渡扶桑，在东京国立剧场为日本观众首演；

1986年9月15日，中秋之夜，《牡丹亭》在巴黎莫加多尔剧院，为法国巴黎秋季艺术节举行首演；

1986年10月初在西班牙，圣安娜广场旁的西班牙剧院演出了三场《牡丹亭》。……《牡丹亭》的多次国外演出，引起了东西方观众浓厚的兴趣，使他们进一步了解了中国的古老艺术昆剧。

郑山尊同志84年便离开了我们，上述种种盛况他老人家未听到见到，可这些都在他的预料之中，他早就说过：“昆剧中的精品是我们中华民族的瑰宝，拿到世界上去，亦是独此一份，别无比拟的”。他还说过：“中国昆剧这个古老剧种是我们民族戏曲中最富有特色的，它能走向世界文坛艺苑上去跟别人争一日之长短。……”。今天昆剧走向世界舞台。他老人家“演名著，搞精品、出成果”的教诲仍然深刻地铭记在我的心上！

1988年8月26日

追记郑老蒙辱经过

金声伯 口述 李清华 整理

我和郑老是在1958年苏州评弹集训时相识的。更多的接触是在我1960年调至江苏省曲艺团工作以后。

回忆郑老在任江苏省文化局副局长期间，他一贯细致深入的工作作风和实事求是的积极工作精神，充分体现了他对苏州评弹和艺人的亲切关怀，对于繁荣党的文艺事业的赤诚胸怀。每每想起，我不禁肃然起敬，他不愧为我们后辈的楷模。

今日，我在悲痛悼念郑老逝世五周年时，脑海里不禁又泛起了他在“文革”中挨造反派两记耳光的往事。按说他挨的这两记耳光，本应有我的一份，可他却默默地独自担代了。想起这些，我总是又敬、又愧！

1962年郑老到团里来召开“倾听意见，解决实际问题”的会议，当时，正值三年困难时期，我们这些国营艺术团体，虽然吃着全民所有制的“大锅饭”；但由于物价上涨，演职员的实际生活水平却不断下降。如何面对现实，在不增加国家经济负担的前提下，合理地解决实际生活问题，从而调动大家的工作积极性，有利于发展和繁荣党的文艺事业。这便是郑老召集会议的目的。会上，意见纷纷，归纳起来大致可分三类：一、要求提高工资。二、主张工资加固定奖金（不论实际盈亏）。三、建议实行“超额分成奖励制”（即按各栏演员的演出收入，扣除成本后按比例分成作为奖励）。郑老在充分发扬民主的基础上，果断地肯定了“超额分成奖励制”的积极主张，并具体阐明了这种主张一不向国家伸手，增加国家的经济负担，二又符合“按劳取酬，多劳多得”的社会主义分配原则，三还有利于促进艺术创作和演出艺术质量

的提高。会后，郑老又个别征求我对分成具体比例的意见，我说：“三七开。集体留存70%；个人得益30%……”话音刚落，他便爽朗地哈哈大笑说：“老金啊！我俩是不谋而合，想到一个点子上了”。这个主张的推行，无疑对那些不学无术的懒汉是当头一棒，使他们耿耿于怀。因此到了“打倒党内走资派”的年代，当年懒汉们一跃而成了“造反”的急先锋，将此列为郑老“走资本主义道路”的罪状之一，批斗时恶狠狠地揍了他两记耳光。

历史是无情的。“文革”已作为中国革命的一场历史丑剧载入史册，世世代代将引以为戒。如今，在党中央的正确领导下，历史的现实已充分证实了郑老坚持走的社会主义道路。我相信曾经打郑老耳光的“造反勇士”，现在已觉悟到这一点而为之忏悔，也必然有愧对亡灵之感。

郑老，安息吧！党和人民没有忘记你对革命事业所作出的贡献。你的优秀品质和鞠躬尽瘁为革命的精神，将永远是我们后人学习的榜样。

郑山尊同志二三事

杨小卿

郑老离开我们已经四年多了，他那和蔼可亲、平易近人的印象、对党的文化事业极端负责的精神永远铭刻在我们心中！他生前长期担负着省文化局的领导工作，在爱护人才、使用人才以及培养人才方面给文艺界留下的印象尤为深刻。我从1953年就在郑老领导下的省剧团工作，作为一名京剧演员，多次受到他的关心与培养：1953年原苏北实验京剧团上调省里，成立江苏省大众京剧二团，当时阵容较强，著名老生演员就有三名，其他行当也很整齐。但是行当重叠，在演出上就会产生矛盾，其中著名老生徐鸿培（周信芳弟子）受排挤，无法在团里工作，他便要我陪他去文化局找郑局长，决定辞团返沪。某天我陪他到香铺营省文化局，见了郑山尊同志，我们说明了来意，郑老听后很耐心地向徐鸿培同志做了思想工作，并说：“徐鸿培同志，你是位很有名望的演员，我早年在苏州看了你不少戏，你在团已工作二三十年了，何必离开呢？我们省里就需要你这样的人才，为发展我们江苏的京剧事业，我们还要更多的像你这样的人才，首先我是不同意你离团，希望你要安心在江苏发挥你的才能”。並要我向徐鸿培同志做工作。郑老之所以要一再劝说徐鸿培同志留下，原因是徐鸿培同志非但表演出色，而且具有一定的艺术修养和文艺理论修养，除了他肚子里戏路宽外，还是一个相当出色的导演。尽管徐鸿培最后还是离开了江苏，但郑老爱人才爱事业的心，人们却看得很清楚。

1956年有一位青年女演员参加江苏省京剧团后，因为当时两个团演员较多，这位女青年演员演不到戏，表演艺术得不到提

高。为了使她能通过舞台实践提高艺术，特地为他组织了一个演出小组，与民间职业剧团以及县级剧团合作演出。56年秋天，在南京夫子庙的中华戏茶厅、新街口摊贩市场的简陋草棚剧场与南京金陵京剧团合作演出时，我们这位郑局长非常关心青年演员的成长，先后两次亲自到这非常简陋的剧场去看我们的演出，演出结束后总要来到后台，一面对金陵京剧团的领导和同志们表示感谢；一面又语重心长地鼓励这位青年女演员：“演得很认真，很好！就是要通过多演出多实践才能提高，不要错误地认为到小剧场和小剧团合作演出，丢面子降低身份，这都是为人民服务么，今后还要多到下面去参加演出，要认真演、不能马虎，千万不能演油啦，很重要、要记住……”。当时金陵京剧团的团长对我讲：真不简单，省文化局局长能到这些场子来看戏，这对我们团也是个鼓舞，郑老亲临现场，这是对青年演员的鼓励和培养。听说这位青年女演员是梅兰芳先生介绍到江苏的，这说明也是郑老对梅先生的尊重。随后这个小组先后与扬州群进京剧团、扬中县京剧团、南通更俗京剧团合作演出长达一年半多，小组演出休息期间，我每次回南京，郑老见到我总要问我，在下面演出情况如何？我说很好，就是时间长啦。小组一些同志有意见包括我本人也有意见，这些意见一个是常在乡镇演出生活条件差；第二是一下去就是半年，每天都要演出，有时还要演日场感到太疲劳。郑老讲：“首先你不能有意见，而且要好好作其他同志的思想工作，你比他们（她）们年长，有责任培养年轻人”。现在我回忆郑老对人才既爱护又要求严格，完全是出于对党的事业负责。1959年，我团出国访问演出前在北京集训加工演出剧目。同年6月初回南京汇报演出时，郑老在人民大会堂后台见到我很严肃地对我讲：“中央文化部一些负责同志对你评价很好，说江苏有一个这样能唱的小生很简单。但你听了千万不能骄傲，还要不断努力”。郑老的爱护人才、培养人才决不仅仅指这一、二件事，他的一生，对党的文艺事业始终是积极负责的，在50年代和60年代初，江苏的文艺事

业那样兴旺发达是与郑老领导分不开的，这使我们这些老人至今仍记忆犹新。即使他生命垂危时，仍还在为振兴昆剧和培养青年演员在日夜操劳，他这种为革命事业始终不息的精神，将求远活在我们心里。

1988年9月6日

忆 郑 老

胡锦涛

数十年来，郑老为江苏省昆剧的继承发展，呕心沥血，费尽辛劳。江苏昆剧这株艺术之花能有今天这样馥郁芬芳，幽香四溢，实在是与郑老多年用血汗浇灌培育分不开的！

60年代初，我们这些十一、二岁的小娃娃刚刚跨进昆剧艺术的大门，就认识了这位和蔼可亲的“苏州局长”，他经常到戏校来看我们，询问学戏情况，教导我们要努力学戏，认真继承昆剧的优秀传统。曾记得，为了抢救昆剧艺术，郑老力主一年二度把分散在杭州、上海、苏州的仅有的十几位传字辈老师，请到南京教授当年还很年轻的继字辈演员。郑老对来宁教戏的考先生们敬若上宾，让他们住在高级的宾馆内，进进出出都有汽车接送，惯例必尽地东之谊，或是“永和园”吃干丝，或是“绮芳阁”品尝小笼包……郑老对老先生的恭敬和热忱，使他们深受感动，无不把昆剧艺术的优秀传统一一教授给江苏昆剧事业的接班人。为纪念传习所60周年的大规模活动，郑老首先发起，串联各方，忙前忙后，忙里忙外，最后把十几位传字辈老先生都请上了主席台就座，他那消瘦的脸庞上绽开了愉快和满足的微笑。老先生们对郑老感激深彻肺腑终身难忘！

继字辈演员在艺上的成熟，郑老由衷欣慰，这是新中国成立后，江苏自己的第一代昆剧演员啊！江苏应该有自己的特点，有自己的剧目。郑老主张脚踏实地演名著，树精品，张继青老师主演的《牡丹亭》、《朱贯臣休妻》等剧目就是在郑老的直接关怀下排练出来的，无论是编剧，导演；无论是请传字辈老师作艺术指导，郑老都亲自关怀和安排。继青老师说：郑老为《牡丹亭》

的排演可以说是殚心竭虑！后来，《牡》、《朱》两剧参加在西柏林举办的第三届“地平线艺术节”、意大利斯波莱托举办的第十八届“两个世界艺术节”的演出，连续在西柏林、意大利、法国、奥地利、日本等国作访问演出，载誉而归！江苏的昆剧在昆剧演出史册上，首开记录，写下了光辉的篇章！

郑老对传字辈和继字辈的亲切关怀，以我所见也只是全豹一斑，而对我们小字辈的关怀，我却有深切的体会：记得82年，两省一市在苏州举行会演，江苏参加的剧目中，有姚继荪、吴继月合演的《痴诉、点香》一剧，因继月老师患严重的声带小结无法演出，领导决定由我和继荪老师合演《痴》剧，我深有顾虑。郑老知道后找我谈话：“小胡，你勿要怕，继荪会很好搭你合作格，我相信你能演好！”在郑老的鼓励下，在继荪老师的帮助下，我总算完成了演出任务。郑老见到我高兴地说：“蛮好，有进步！我很高兴啊！”后来我在排《焚香记》时，其中有一场戏——敫桂英日夜思念赴京应试的王魁，而王魁得中状元，另娶娇妻，一封休书递到敫桂英手上，敫桂英犹如当头一棒，顿觉天旋地转，回想海神庙双双山盟海誓，如今他背信弃义，复仇的怒火烧得她胸中的热血沸腾……当表演这一节激愤的情绪时，我仔细推敲，昆剧的传统表演手段中，似无合适的程式可以运用，便借鉴了兄弟剧种的水袖功技巧，用水袖急剧翻滚来体现胸中热血的沸腾，我认为贴切的，但在排练时，有部份同志有强烈的反感，认为这不是昆剧的风格，但又无具体体现昆剧风格的手段。这使我深感惶恐、左右为难。郑老知道后对我说：“有不同意见是正常的，应该正确对待，但听到一些不同意见便裹足不前，却并非是真的虚心态度。体现敫桂英这种激愤，在昆剧的表演艺术中，我还未见范例，我看可以借鉴嘛，如找到昆剧中更好的体现手段再改也可以嘛……”我遵照郑老的嘱咐“暂时”借鉴使用，演出以后，谁知剧场效果意外地好。郑老笑嘻嘻地跑上舞台对我说：“蛮好蛮好！勿觉得别扭，你就这样演吧！”我当时非

常感激郑老为我把关！还有一件使我更感动的事，即《玉簪记》的排练，无论是剧本的改编者还是该戏的导演，都由郑老亲自指定，改编后的剧本也由郑老亲自审定，还亲临排练现场审查。这位满头白发，年逾古稀的老局长、老首长竟然能这样事无巨细，非躬身过问不可的精神，实在使我感激涕淋！有一次他还对我这样说：“小胡，我看你有一个优点，就是老老实实，勿搞歪门邪道：不会投机钻营，搞昆剧事业需要这种老实严谨的态度和美德。传字辈，继字辈都有这种美德。昆剧事业是党的事业，学会了戏，绝勿能看成是个人的私有财产、是向党要挟的资本……昆剧事业需要更多的优秀演员，希望你和大家共同前进！”

郑老的话语重而心长，使我刻骨铭心终身不忘。我知道他不仅是对我个人的教诲，也是对整个昆剧事业的接班人的教诲！尊敬的郑老作古虽然已经五载，但是他虽死犹生，郑老的音容笑貌常现在我的眼前，郑老的谆谆教诲常响在我的耳畔，每当我彩排或演出之时，恍惚仍觉得郑老头戴浅灰帽子，身穿浅灰中山装坐在台下，呷着茶，品着戏，时而附掌大笑，时而动情低吟，每至此，不禁怅然若失，辄潜然泪下……

郑老与南京市滑稽剧团

汤慧声 顾春山

郑老既是我们的领导又是我们的好老师。1949年10月1日，我们在“游湖大会”上演出《开国盛典》和《白皮书》后，经肖亦五同志介绍，去军管会登记加入“戏曲艺人讲习班”。郑老是“讲习班”的主任，我们从这儿认识了他。

郑老对滑稽戏特别喜爱。我们有个戏叫《看香头》，还是郑老亲自为我们改为《佛门骗财》的。

郑老特别爱才，当时我们才30出头，业务上刚冒尖，他非常爱护我们，关照有关负责同志，要多关心我们，并说：“他们是旧社会过来的人，身上的污泥多一点，要多雕琢，玉不琢，不成器。”严仆同志曾经问过我们：“你们与郑处长过去认识吧？”，我们说：“不认识。”严仆说：“郑处长好像对你们两个特别器重嘛！”

1951年春，我们随南京的大众歌舞滑稽话剧团在镇江演出，剧团议论要脱离南京去西安，我们两个因为特别尊重和信任郑老，就写信请示了他。郑老回信：“他们要去让他们去，你们两个回来，另行安排。”随后，剧团真的去了西安，我们两个遵照郑老指示，回到南京加入了南京市曲艺工作团。这个团，是以北方曲艺为主的，我们就退了出来，把户口迁回上海。临行，我们去郑老处辞行。郑老不赞成我们走，说：“离开剧团没有工资，你们怎么生活呢？他们对滑稽戏不感兴趣，你们就自己搞一个团。人，你们能不能邀到？”汤慧声回答：“能邀到，就是没钱。”（当时邀人要付半个月工资）郑老问：“有把握没有！”汤慧声回答：“有把握！”郑老说：“钱我来想办法，给你们贷款，”汤慧声说：“没剧场。”郑老说：“下关给你们”。事

后，汤慧声去上海邀了20来个人，回来向郑老汇报。郑老让市文联出面贷款500万元（旧币），随即成立了南京市人艺滑稽话剧团，在下关“大华”首演《红灯花轿》和《打开了枷锁》，一炮即红，一个半月就把贷款的本利还清。后来郑老对我们说：“对你们的业务好坏我也没把握，我已经做好了准备，贷款还不了，就算作文艺经费报掉，我不会去逼你们的。”由此可见，剧团的成立应归功于郑老，是郑老的一手扶持。

我们团的戏，郑老是本本看，常常是人不知鬼不觉地来到剧场，坐在最后一排看戏，但是他一来我们就知道了，因为郑老的笑声特别响亮，他一笑我们就能听出来，“噢！郑处长来了。”

平时郑老最关心我们的是两件事，见面总是先问“业务好不好”！再问“帐目是不是清楚？”要我们“经济公开”。我们始终牢记郑老的教诲，没有沾过团里一分钱便宜，家里没有一样团里的东西。汤慧声有个团里的金边镜框，是演出时挂宣传照的，平时就挂在自己宿舍里，临下放时，汤慧声把照片取下来，镜框还给团里。“文革”中我们两个受迫害，被加上了许多罪名，倒是没有一件是经济方面的，这正应该感谢郑老的教育与帮助。

我们下放回来后，多次向郑老反映要恢复滑稽剧团一事，一谈此事，郑老就生气地说：“滑稽剧团不恢复，我不服气！”他早已无职无权，生气也没用。我们在浦口区曲艺团时，曾借军区后勤礼堂演出滑稽戏专场，特请郑老去看。我俩一上场，观众反映强烈，鼓掌好几分钟，散戏后郑老来到后台，高兴地对我们说：“好，文化局不承认，观众承认！”

蕙兰·含笑·哀思

梁 冰

山尊同志走了。走得那么突然，叫人怎么也难以相信。应该说，连您自己也没有想到吧，郑老！您没有来得及留下一句话，一个字，却留下许许多多未了的心愿；留下了连连绵绵无尽的哀思。

今年——1984年——“五一”过后，我陪您驱车去江都。

“春风十里扬州路”，您是那么兴致勃勃，一路上，谈绿扬今昔，谈昆曲兴衰，谈将要在泰州、苏州举行的“二梅”（梅兰芳、吴梅）纪念活动。得意处，您习惯地把袖子一捋，环顾左右，纵情大笑。车到仙女庙，您轻快地一跃下车，简直不象七十五岁的老人。正在欢迎您的著名戏剧家张庚、郭汉城同志笑咪咪地说：

“郑老的‘身段’还这么利索，真是不减当年！”您又一次朗声大笑，声震屋宇。

您生在姑苏。您爱姑苏的山，姑苏的水；更爱姑苏的戏，姑苏的人。您说，发源于姑苏的昆剧一定要振兴，一定会振兴。您要趁今秋纪念“二梅”的机会，遍邀全国昆剧名流，汇萃江苏，共商振兴昆剧的大计。您相信，只要南昆、北昆、川昆、湘昆……团结协作，携手并进，继往开来，推陈出新，昆剧必然前途无量。您重视人才，爱护人才。不久前，您所一向关心、扶植的张继青同志荣获首届“梅花奖”从北京归来，您欣喜若狂，亲自为她张罗演出，并一再建议要好好宣传，好好扩大昆剧的影响。直到您逝世的前一天，您还“钉”在江苏看昆剧院，仔细观看他们演出的“星期日专场”。您时刻关怀昆剧青年演员的成长，为的是后继有人，振兴有望。其实，您心里装的岂止一个昆剧，早

在五十年代初，您就主持了一期又一期戏曲艺人讲习会，为他们上课，同他们交朋友，模范地执行了由周恩来同志亲自签署的《五七指示》，出色地开展了“改戏、改人、改制”的“三改”工作，为南京市乃至江苏省的戏曲改革奠定了良好的基础。您主张，传统深厚的戏曲艺术必须在继承的基础上革新、创造，为此，您数十年来孜孜以求，坚持不懈。您对不同的艺术品种、不同的戏曲流派一视同仁，从不厚此薄彼，更不以个人好恶代替“双百”方针。关怀所及，直至舞蹈、曲艺、木偶、杂技……。江苏的三十多个剧种、曲种，哪一个不曾耗费过您的心血，受到过您的激励！

敬爱的周恩来同志曾把昆剧比喻为兰花。您爱舞台上的“兰花”，也爱生活中的兰花。记得离开江都的那天，我陪您冒雨访问曹王林园。下车后，您不顾蹊径泥泞，雨透衣衫，在花圃里寻觅觅，流连忘返。由于正在江都的江苏省扬剧团等您去看演出，您才不得不匆匆离去，临行关照我留下，替您选购两盒含笑和两盆蕙兰。为了让您满意，我和同行的两位同志替您反复挑选。弄得浑身是汗，满手是泥。您的爱花、惜花之情，深深把我们感染。据说那开放在椭圆形绿叶之间、红晕渲染的象牙色花朵——含笑，是乐观、开朗的象征；至于那叶片颇长、暮春开花的蕙兰，淡雅高洁，朴实无华，自古就被誉为花中君子。俗话说，“文如其人”，其实，就您而言，又何尝不是“花如其人”。如今，花事依旧，人事已非，哀思如潮，往事如烟，叫人怎不心碎！

您，郑老，您是三十年代的左翼戏剧活动家，南征北战的新四军老战士。您也是我的老领导，好师长。半个世纪来，您为开展我国无产阶级戏剧运动、坚持敌后抗日战争和人民解放战争、繁荣社会主义戏剧事业作出了令人难以忘怀的奉献。您一贯忘我工作，默默无闻；耻于欺世媚俗，深恶结党营私。您视权势若浮云，视名利如草芥，而对知识和知识分子却视同珍室，礼贤下

士，虚怀若谷，平易近人。您为革命历经磨难，甘之如饴；艰苦备尝，矢志不渝。十一届三中全会以后，您更是精神振奋，转觉年轻。孰料壮志未酬，遽然长逝。忆当年，您一颗赤心，一身征尘过大江；如今是，两鬓霜雪、两袖清风悄然去。不，您没有走，您永远留在我们心里。“淡泊以明志，宁静以致远”。您确是我们党的优秀党员。您可以问心无愧，含笑九泉！

山尊同志，您太累了。让蕙兰、含笑的馨香，伴随您静静地、静静地安息……。

（原载1984年6月《新华日报》、《戏剧通讯报》。1990年8月修改、充实于金陵，北风轩）。

可亲可敬的人

——郑山尊同志逝世五周年祭

张棣华

郑老离开我们已经整整五年了，他老人家的音容笑貌至今仍浮现在我的眼前。做为一位领导，他使我可敬，但更多的是使我觉得可亲。

在郑老领导下工作，毋须紧张，你可以把自己的意见毫无顾忌地向他倾吐，不必看他的脸色行事。他朴实、本色、豁达大度、没架子。不会使你感到在他面前有一种“俯视”下的压抑感。

工间休息的时候，他常常取出身上的钥匙，抛向空中，急转个身，再伸手去接。如果接到，他会一连抛它几次，如果接不到，他会像孩子似的，摘下眼镜，爬在地上满处去找。这大概就是他老人家的工间操了。

我随他出差到苏州，他可以引你在宾馆吃只大菜，也可以拉你坐在个体户摊头去吃馄饨。苏州是他的故乡，那里的一草一石都使他倍感亲切。路过濂溪坊，他就指着专诸庙给我讲“专诸刺王僚”的故事。晚上，躺在床上，他还给你讲苏州民间传说——“张癫痴耆糠搓绳子拖宝塔”，当我听得正出神时，他老人家已经哈哈大笑，乐不可支，连眼泪都笑出来了。

郑老对部属从不苟责。如果有人好心做了错事，而又会伤大局时，他顶多说“要命，要命，真要命啊！”一面说，还一面笑着跺脚，说完，就算完了。如果真遇上蛮不讲理的，把他老人家惹得脸红脖子粗时，他也顶多戟指着对方：“这，这这……”

“这”了一阵子，最后一跺脚，也就雨过天晴，云淡风轻了。

郑老虽遇事随和，但对工作上的是非却从不含糊。他是一位对江苏文化艺术工作很谙熟的领导，特别对于传统戏曲，更是了如指掌。哪个剧种，哪一折，谁最拿手，精华何处？他肚子里自一本细帐。50年代末至60年代初，正是我们国家“运动”的“密集”期。记得在1962年，上级曾指示把传统剧目按“思想内容”排队分类。我曾按这次分类的结果，为江苏剧协召开的理事会起草了一个“工作报告”。郑老是江苏剧协的常务副主席，这个报告自然由他宣读。他呢？事前没看，临上台，当读到这一节时，他急红了脸，连声否认道：“这这这……我不同意，我不同意！”逗得全场都笑了。

郑老你得名副其实的美食家，他不但善于品味，也精于烹调。南京城里，京沪线上各大饭店的拿手好菜，他非常熟悉，也曾亲手烹调小菜，邀请文艺界知名人士，或促膝小酌，或聚会谈心，籍以解决他们的思想问题，联络互相间的友谊，团结他们为繁荣江苏的文化艺术事业做出贡献。

郑老的家一直住在长江路相府营1号，以后无论人口变化，条件转换他都没有搬迁过，直至他溘然长逝。

相府营1号是幢旧式的两层小楼，郑老一家住着楼上的一层。由于他家人口多，记得当我1962年第一次登上这座小楼时，好象房间里除了床挨床，就没多少空间了。

郑老自己住在正对楼梯口的一个单间里，临窗，是一张半旧的写字台。对面，是张陈旧的小木床，一张老式的旧沙发，旁边放着一张矮脚的圆桌，一张小书架上，半架图书和几个茶叶盒，你去时，郑老常会启开茶叶盒。沏上一杯上好的碧螺春，或取出几件风味小吃，请你品尝。

1962年，我随郑老去苏州参加苏、浙、沪三省(市)昆曲会演。这次会演因在江苏举行，所以郑老既被推为大会的主持者，又是东道主。但他还忙中偷闲，挤出时间，拜会并宴请了京剧表

演艺艺术家荀惠生和作家、园艺家周瘦鹃。因为荀先生当时正与我们省京剧团合作率领着董金凤、胡惠兰等一批青年演员在苏州一面传授技艺，一面实践演出。周先生当时在几经挫折后，因写了《花布小鞋上北京》等佳作后，境遇已显著改善，创作兴致正浓。事后，不少演员都告诉我，每当他们之间或有隔阂，或心情不快时，郑老常邀请他们，或一杯香茗，或几块烧饼……让他们吐尽心中的块垒，化干戈为玉帛，让他们心情舒畅地再投入艺术创作。这些费用，有的确是剧团负担了，有的却是郑老全家节衣缩食的份外开支。作为主管江苏戏剧事业的主要负责人。为了与文艺界各阶层人士互通心曲，调动他们的积极性，为江苏文艺事业多做贡献。这些做法，本无可厚非，但在当时，有些同志也不尽理解。

一天，我正在吃中饭，司机老陈来找我，说郑老叫我去一趟。我紧扒几口，赶到郑老家踏上楼梯，觉得气氛有点异样，郑老有些忧郁，他告诉我：他欠了债，现在要还，让我去找我的一位好朋友能否借些钱，。我没多问，心里已经明白，因为当时正搞着一场什么运动，郑老把自己的钱全部填尽后，想再借些钱，以还清“因请宴”由公家已付的一些开支。

我骑车奔到朋友家，踏进门，气氛也有点异样，夫妻二人闷坐在那里。他呢，招呼我一声，人都没精神站起来，闷着头，只顾抽烟，她呢，刚开口，眼圈先红了。说丈夫已检讨了两回，工作组还没让过关。我懊恼来得不是时候，但还硬着头皮把借钱的事说了。朋友是位红脸汉子，我知道在“运动”中这样的事有可能对他增加多少压力，但他挺仗义，二话没说，一口答应去银行取了就送给我。

第二天，正在上班接到朋友的电话，说邀我到门口去一趟。我急奔到门口。见朋友夫妻一起来了，他俩把我拉到马路对面，却一句话也不说。他呢，一个劲地抽烟，眼光躲闪着我。她呢，眼圈一红，别过头，啪嗒、啪嗒直憋掉泪。我一下懵了，既问不

出，也说不出。憋了半天，她抽泣着对我说：“你告诉郑老，我们对不起他，我们……不敢……”说完，掏出手绢捂着眼，拉起他急匆匆地走了。

我木然了。这几句话我怎能转告。

那时，我在一个很小很小的单位工作，整个单位一共只有三个人。他们都是我的领导，我是他们唯一的下级。平时，他们待我犹如兄弟，我对他们如兄长。在他们面前，我可以说：无秘密可言。因此，回到办公室，我就把那天借钱的事和今天发生的事对他们说了，但，我忘了当时的客观环境，整个机关——也包括我们这小小的单位，都笼罩在“运动”之中。

其中一位领导一听，说：“这样重要的情况，你为什么不向领导汇报？”

我更懵了。汇报？这不是落井下石吗？我求他无论如何不要向上反映。他嘴角一牵，淡淡一笑。

这件事终于被无可挽回地反映上去了，我可以想象到由于我的没遮拦，结果“落井下石”使郑老承受了多少难堪的压力，但已无力补救。为此，我悔恨不已，但为时已晚。

以后，他老人家每遇到我，仍一切依旧，但我始终没有勇气说出自己的愧疚心情，又始终不能原谅自己。

“四清”后，他老人家已担任巡视员，退居二线。但对江苏文化事业他仍象过去“在位”一样。心，还是那样的诚，血，还是那样的热。

十年浩劫后，当传统剧目，书目恢复上演时，书厅舞台出现了空前未有的“繁荣”。当时很多人为之迷惑，认为只要是“箱底”翻出来的，就一定是好东西，就不乏热心的观众。但明眼人一看就知道，这是人们对长期以来极左思潮压抑下的一种逆反心理，是长期“一刀切”隔绝后掀起的一阵怀旧的狂潮。

在这种狂潮面前，郑老异常冷静，他每次看完演出后，都告诫演员，特别是青年演员要打好基本功，要不断推出新书目，不

断培养新人。恰在这时，在苏州评弹界有位书坛新秀叫邢晏芝象一颗新星脱颖而出，迅速升起。她那将“俞调”，“祁调”揉合一体，和“以情运腔”的唱法，深刻地表现了小白菜的沉冤难雪，欲诉又止的复杂心情，使评弹观众耳目一新。因为，苏州评弹是以唱腔区分流派的，当时，广大听众对邢晏芝的这种唱腔曾誉为“邢调”，“芝调”，欣喜若狂。但在评弹界内部，也有些同志却不以为然。

为了表彰邢晏芝同志所取得的成就，常州市文化局决定在该市最大的红星剧场，举办以她为主的演唱会，但这次演唱会取什么名字为宜，主办者一时慑于某些对峙的意见，而不敢拍板。后来，常州市的同志委托我去请示郑老，郑老当即明确表示，演唱会叫“邢氏流派演唱会”，他老人家并亲自出席，亲自主持座谈会，对这位青年演员所取得的成就予以足够的肯定。据说，就为了他的“肯定”，又遭到了小小的冲击，但他老人家已不再顾忌这些了。

这以后，他老人家又邀请有关同志，聚会家中，是他老人家亲自提着菜蓝子上市选购，又是他老人家亲自下厨监督，与大家一起举杯同庆。这些开支，自然花的全是他老人家的薪俸了。

1984年，当我听到郑老的噩耗，急急奔到郑老家中时，那迎着楼梯的房间里，一张慈祥的遗照代替了他老人家往日的身影，但房中一切依旧，仍象我1962年第一次踏进来时一样：临窗，是一张写字台，对面，因置放花圈刚刚拆去了那张小木床，矮脚圆桌旁，仍是那张老式的沙发，但沙发的弹簧已经踏陷了，一张书架，放着半架图书和几个漆皮斑驳的茶叶盒……。

襟怀坦白 毫无牵挂

一位可亲的好人

石增祥

我与郑老相识于1952年春末，那时，我刚刚在三反运动中受所谓“反党”的处分，从上海一气之下，主动要求调来南京，被分配在市文化处艺术科，是作为郑老的属下第一次与他见的面，说不上有多深的印象，矮小的身材，高度近视，说包话来喜欢捋胳膊卷袖子，哈、哈、哈……

在52年至54年一段时期内，我甚至对他还产生过一些误解，认为他办事拖拉，太马大哈……譬如：一开抬把我留在艺术科管剧目审查（主要是对戏曲剧目），我从42年搞文艺，都是清一色干话剧，对戏曲只是一个偏爱京剧的票友，怎么就能审查起那么多剧种，那么多南来北往的剧团和浩如瀚海的剧目来呢？但，当时的干部，一般说组织观念较强，尽管我不愿意干，可是我仍旧认认真真的翻历史，查资料，对送审的剧本或提纲一个一个进行审批，每天把我忙得头昏脑涨，因为当时全市有大大小小近20个剧场，每天送来的剧本提纲堆起来足有20公分高，何况大多数剧场都是日夜场上演不同的剧目。所以，后来我就想了个主意，改送本子审查为事先去剧场看戏审查，这样一来，来不及审查本子的矛盾似乎解决了，可又出现来不及看戏的矛盾，从下关到夫子庙最多一天看早、中、晚三场，那么有第四个或四个以上新戏上演的时候，又无法分身了，因此，那个阶段，我很苦恼。

53年春，山尊同志要我起草一个戏曲剧团民主改革的方案，与张友鸾、肖亦五二老同志去华东文化部送审，得遇现任中宣部文艺局长梁光第及上海人艺剧作家王炼等，问及我在宁的工作

状况，我自然是牢骚一大堆，于是他们便劝我还是回华东人艺搞导演吧！

这时距三反运动已时过一年多，对当时的处分，许多同志也都有了新的看法，我的气也消了许多，所以，我也很想再回上海，但此事必须通过正式调动才行，为此，他们陪我去拜访了华东文化局长刘雪苇同志，刘当即慨允直接写信给郑老，把我重新调回华东……

可是调动的信已发两、三个月，郑老见到我还象没事人一样，有一天，我实在沉不住气了，直接问他可收到刘局长的信？

他并没正面回答我的提问，而且说：“我们待你也不错，干嘛一定要离开南京呢？”

我于是向他解释：“主要是每天坐办公室，我很不习惯，再说，很多上海的老同志都主张我归队，干活剧本行。”

“那我们南京搞一个话剧团好啦！”郑老毫不犹豫地对我说。

“可是，人哪？”我不以为然的反问他。

“你可以到各个文化馆去选嘛！”

我听过笑了笑，心想省话王平同志动员我去，我都没肯，我和业余的在一快搞什么？

俗话说：话不投机半句多，所以，我也不再同他谈下去了，还是再从雪苇同志那边想办法，就这样反反复复一直搞到54年春，任凭雪苇来过三次信，他就是不放，直到华东会演前夕，他才松了口气对我说：“你实在要回华东，那么，你帮我们把选拔剧目、选拔演员的工作做完再回去怎么样？”

既然郑老让了步，我也不能拍拍屁股就走，然而，我们达成了上述君子协定，所以，不论去镇、扬一带，还是去徐、淮选拔扬剧、柳琴、淮海我都十分努力。54年发大水，新沂、沐阳一带，下一天雨，公路就三天不通车，没汽车，我们就雇马车，马陷到泥里走不起来，我们就改乘人力车或骑自行车、总之，领导上交给我们的任务，想方设法也要去完成。

54年8月，我是作为第一批被借调到华东会演大会担任大会会刊的记者和编辑的，每一期会刊的大样都要给大会秘书长雪苇审查，所以，我同雪苇的接触自然日益增多，在这期间，我为了工作调动的事能够顺利进行，又请雪苇与当时江苏代表团团长、省文化局副局长汪普庆同志当面谈过一次，汪也同意，华东人民艺术剧院负责人事工作的邹伯同志也代表院方把我的工作定下来，仍旧搞导演工作。

所以华东会演结束后，六省的人都各自返回，唯独留下我一个人在上海协助办理会演的善后工作，因为在大家思想上，我已是华东的人了！

可是，我万万没有想到，就在元旦前，我返回南京，转组织关系的时候，郑老被调省文化局任副局长，他又突然反悔不同意我调回华东了。当时因为华东大区已撤消，雪苇也决定调京，我只得暂留南京，被梁冰兄邀往省京剧团任导演去了！

常言道：福无双至。祸不单行！我在省京刚排了一出《荔枝换绛桃》，正在排《春香传》时，一场莫须有的浩劫降临了，我糊里糊涂的竟成了“胡风反革命集团的反革命”，正式被逮捕蹲了十四个月的牢。

尽管事后并没定我什么罪，又恢复了我的工作，该补发的工资也补给我了。可是在一个相当长的时期，我都把这些受难的责任，归咎于郑老的身上，认为他当初不强留我，不就没有那回事了吗？

其实，现在想想，我真的错怪郑老了，因为我和雪苇的那段过从，很容易被误认关系密切，既然雪苇成了“胡风集团”的一员大将，我又怎能幸免呢？何况我又有那许多复杂的社会关系！

58年我写《百岁挂帅》，进京汇报，领队的便是郑老，从那时起，我和郑老虽然仍旧是领导与被领导的关系，但，生活中，工作中，我们彼此就象一对老朋友一样在相处，我经常在他家摆龙门阵，天南海北无话不谈，他是一位道道地地的老好人，他一

生爱才、敬才、惜才，但他又从不以人划线，搞什么小圈圈。在 53 年江苏刚刚建省时，市文化处的人才可谓济济，孔罗荪、张友鸾、肖亦五、李世仪、蒋虹丁……等等。

但建省以后，他并不以上述人才实力作资本与省领导相抗衡，而是无条件地服从一些资历比他短的人的领导，一直到八四年病逝。这种共产党员的优秀品德，在郑老的身上体现得是十分充分的。

郑老一生也极清苦，虽然他享有老红军待遇，可是他逝世前睡的那张木床，还是进城初期盖了市文化处字样的一张老式床，沙发也是破的，除了迎外，偶而也穿套把套毛料衣，平时总是卡叽布的中山装，布鞋……

可是，他对待别人却十分慷慨，真可谓有求必应，不论是普普通通的艺人，还是部下，他都那么平易近人，所以，他的群众关系特别好。

更可敬佩的是，他并不追求个人名位。文革后，他实际上已不问什么事了，但他仍主动地代陈超局长分挑担子，把昆曲的继承和发展，放在自己的肩上，他经常风尘地仆仆往返在苏、宁、沪线上，有时甚至还要听一些嫌言碎语，说他是老保守，可他从不计较，依然默默地耕耘着，奉献着，直到他逝世前不久，他还不顾七十几岁的高龄出差去苏北，可惜，他这位老好人也太不顾惜自己了，以致他患有心脏病竟不自知，不过，他去得也极干净俐落，如同他的为人一样，禁怀坦白，毫无牵挂！但留给后世的则是永远的缅怀！

一九九〇、四、二十日于宁

我记忆中的郑老

朱 喜

1959年底，我调来江苏省歌舞团时，就知道文化局有一位郑局长，但从没有去和他说过话。虽然有人告诉我，郑局长是老革命，我心里总以为不太像，我只觉得他是一位和善的长者，而不是什么局长。

文革中，省歌舞团的造反派曾经抢了郑老家的一间房。大概因为小，头头们没有去住，分配给一位舞蹈演员，我的同事作新房。因此，我去过几次相府营一号那幢小楼，印象中没有碰到过郑老。我想，如果我当时碰到了郑老，也不会上前打招呼，因为他那时还在受审查，我又完全不了解他。

我那位同事对我讲起过那时郑老的情况：每逢放假回家，他总要自己上街去买点菜，享受一番。空闲下来，他还会去看看大字报，即使是诬蔑他的，他也心平气和地从头看到底。后来，我们在桥头五七干校时，偶而也会看到郑老斜背着一个大书包送信。他气色依旧，步履从容，与以前当局长时并没有什么区别。不像有的干部，当官时趾高气昂，不可一世；挨斗后，不是垂头丧气，就是跟在造反派后头亦步亦趋。说老实话，当时我并不曾料到林彪和“四人帮”（那时还没有这个名称）会有被钉上耻辱架的一天，也没想到过郑老这样的老干部会再度上台。但我心里对郑老那种荣辱不惊的修养十分敬佩，我深信像他这样心胸坦荡的人，决不是坏人。

昆剧院建立时，我已改行当编剧好几年了。我接到改编田汉《关汉卿》的任务后，去征求周同邨志的意见。周老对我说：“我对昆曲没有郑老熟悉，你可以多去听听郑老的看法”。我这

才开始去拜望郑老。

自那以后，我每写完一个剧本，包括后来出版的由我辑评的《天宝遗事诸宫调》的初稿，我都先请郑老审阅，他总是认真地对我直率地提出他自己的意见。

我印象中，郑老从来没有指令性地要我改这改那。总是用商量的口吻提出他的看法，即使我不听从，他也不介意。不像有些当官的，手下人不听他的意见，便认为是不尊重他，从此耿耿于怀，有机会就想给双小鞋穿穿。

记得昆剧《关汉卿》要上演时，我把说明书上刊登的前言底稿请郑老过目。他一字一句认真看完之后，指着纸上的一段文字对我说：“这几句牢骚，我看拿掉好”。

“人都给迫害死了，还不让发几句牢骚！”我有点不服气。

“我理解你的牢骚，不过，演出才是最重要的，不要因小失大。”郑老说，“要尽力多做点实事，不要只顾一时痛快”。

我从他老人家的态度里，感到一种关切，一种对我的爱护，我便点了点头，让他用笔把那一段勾去了。

1981年，我正在上海戏剧学院进修，改编成了《活捉王魁》，送去请郑老看。没多久，他写一封长信（后来随同剧本手稿，一起交给了昆剧院的艺术档案）给我，提出了许多具体意见。我接受了郑老的大部分意见，但拒绝了他要我补写王魁落难，被殷桂英所救，以及他们俩人定情的戏。虽然郑老花了许多心血，在信中写了许多设想，我还是没有接受。我对郑老说：“落难、相救、定情这种写法在传统才子佳人戏中太多了，老一套，没什么新鲜感，我不写”。

郑老回答我：“你是作者，最后自然由你作主。我只是想到中国的观众，尤其是农村的观众，总是喜欢有头有尾的故事”。

我没有按他的意见改，他却仍然满腔热情地支持这个戏的排练。几年后，郑老已经去世。省锡剧团移植后演出这个戏，剧组的导演、演员都要求我补写“落难、相救、定情”的情节，原因是

是农村观众需要。我一面写这两场戏，一面又一次感到郑老对戏曲观众心理的熟悉；对我们这些后辈的厚爱和宽容。

说到厚爱，我眼前就出现了郑老看昆剧院演出的镜头：随着台上演员的表演，他老人家也摇头晃脑，手舞足蹈十分兴奋。他不时与旁边坐的人说上一句：“×××这个戏有进步”。“×××最近唱有进步”。“×××下面可以排××”。……我曾经对昆剧院的演员说过，昆剧院所有演员，似乎都是郑老的孩子，在他眼里每个人都好，都有出息。许多领导只关注主要演员和拔尖演员，只有郑老迫切希望每一个人都能发挥才能，都能成才。这种热情，我没有见到其他领导有过，坦白说，我自己也完全不能做到。

我是性子很急的人，无论什么事都想一帆风顺，稍有不遂心，便烦躁不安，冲动起来，往往失却分寸。记得1983年，郑老带领昆剧院去北京演出，我和几位同志一起打前站。我没想到，演出公司、报社、电台……甚至招待所，都需要我们去作揖叩头求，真叫我受不了。待到大队人马一到，我向院领导打了一声招呼，也不管他批准与否，便拍拍屁股回了南京。冷静下来，我知道自己不对，便主动登门向郑老检讨。

那知我进了门还没开口检讨，郑老却先说了：“我到北京后要找你，别人告诉我，你已经走了。怎么说也不说一声？是对我有意见？”

“不！”我赶快说：“工作有些困难、矛盾，不过，主要是我自己处理不当……”。

“工作那会都顺利。你不痛快，尽可以找我发牢骚”。郑老打断我说：“为了昆剧院扩大影响，为了能在北京打响，个人委屈何必计较”。

我难为情地低下了头。

郑老语重心长地对我说：“以后要记住，千万不要任性。”

我永远不能忘怀郑老对我的关怀，虽然我至今未能按照他的

教诲去做，仍然相当任性。

1984年5月28日下午，我去看郑老。那时我正根据他的指示着手改编《琵琶记》，常有一些想法要向他汇报。记得我进屋时，郑老正坐在沙发上剥南瓜子吃，见到我便让我也坐下来，边吃南瓜子边谈。一切都和以前去他家一样，我万万不会想到这是我最后一次见到郑老。如果有预知，我会在他老人家身边呆更多一些时间；我会认真记下他每一句话，每一个动作。而不会只在那天的工作日记上留下“下午去郑老家，谈《琵琶记》”十个字了。我真后悔……。

第二天早上，不知是谁来告诉我，郑老逝世了。我当然不相信，我说：“你弄错了吧，要么是周老”。因为那之前没多少日子，周老又一次中风，郑老还去看过他。后来消息证实了，我觉得无所措手足，我在工作日记上写道：

郑老昨晚猝然死亡。我不能相信。我真觉得自己有点神不守舍。

昆剧院怎么办？

我们少了一位实际上的院长；少了一位昆剧事业的热心支持者；少了一位可以向上级说话的人……。

后来，我生平第一次起草了一副挽联，请人书写了送到灵堂上去：

齿德俱尊，磊磊胸襟真师表；

音容虽杳，谆谆教诲铭心。

这二十二个字，全部出自我的肺腑。我真心诚意地哀悼郑老！

每当我想到郑老，我就感到羞愧。因为我没有真正学习郑老的优秀品德；因为我离开了昆剧院，辜负了郑老对我的期望！

回忆一心为戏曲的郑山尊同志

于质彬

50年代，我在江苏文化局剧目工作委员会工作。剧目委员会主任由副局长吴白匋同志兼，我是在梁冰、张伯老的直接领导下，负责编辑《新剧百种》丛书，校编决定刊行的江苏各地方戏曲剧种、曲种挖掘的传统剧目、曲目。传统剧目（尤其是徽剧剧目）、曲目（尤其是苏、扬二州的弹词），多半源于元明杂剧、明清传奇。因之校编往往需要参阅《元曲选》、《盛明杂剧》、《六十种曲》一类古本戏曲集。那时，省文化局有一个堪称收藏丰厚的资料室，然部类虽多却极少副本。这样，借阅书籍往往是先“挂号”、“等着瞧”。有时，读者因工作（需要），在资料管理员的指示下，直接去找他要借阅的那本书的眼下读者，以面商通融，我就是在这样的情况下，于1958年夏首次去相府营1号郑宅的。

郑老待人赤诚，热情，急公好义。向他商请诸如“这部书我先看吧”一类问题，他总是不加思索地答应“你拿去看吧”，绝无半点犹豫，先人后己的长者风度，表现于郑老身上的，是天性。便是在这样的交往中、交谈中（他总是直率地表述对一些书，一些学术问题的看法），我感到郑老学习勤奋、学识渊博，是一位述而不著的学人。

郑老爱看戏，经常在剧场里看到他的身影。在坐位上，与一些领导同志的“喜怒不形于色”不同，他总是与坐在一起的同志谈观感，跟他坐在一起看戏，你感觉不到他是领导者，他从不居高临下地对一出戏的得失、对一位演员的表演发表意见。郑老是“弹词迷”。50年代，在南京市新街口，即如今金陵饭店购物中心的地方有一家书场，在那里可以经常听到他那爽朗的、天真

的笑声。那时我住在红庙20号，郑老听书，向来步行。因之凡在新街口书场听书相遇，散场后我们总是一道步行回家。我是北方人，那妙趣横生的书目情节，是易于理解的；那极富幽默喜剧色彩的连珠妙语（吴语），我却无福享受。在归途中，每当我向他请教吴语问题时，他总是饶有兴味地讲给我听；鼓励我多听书，多与苏州人接触，以便掌握吴语规律。我是在向他请教，但我觉得他是把我当作“书友”，是书友之间的欣尝经验交流，他那待人以诚的态度让我感到亲切；尊重、友好之情油然而生。

80年代初，郑老受当时的省文化局长陈超的委托，顾问昆剧院的工作。振兴昆剧的责任心使他全力以赴、生命以之。这期间，我与郑老接触较多。他经常托路彤、汤立一同志带戏票给我，让我看昆剧院的采排和演出；还邀我参加昆剧院的一些学术性的会议。1983年夏，昆剧院应邀进京演出，文化部决定于江苏省昆剧院在京演出期间，举行三省（江、浙、湘）两市（京、沪）振兴昆剧座谈会。在郑老的建议下，省文化局决定让我随昆剧院进京，参加这项座谈会。但这个座谈会因故未开。

昆剧院到北京，随昆剧院进京的杨正吾同志与昆剧院负责人郑云祥同志商定，给郑老安排一个条件较好的住处。但在北京条件较好的住处是不易住进去的。北京国际旅行社负责人高振东同志、旅行社总务科负责人刘志义同志，都是我于建国初在北京工作时的老朋友，于是我便请高、刘二位帮忙，在前门饭店为郑老安排一个房间（两张床，生活设备一应俱全，对外：日房租上百元，但把我们作为内宾，日房租40元），我陪郑老住在前门饭店，这使我有机会进一步了解了这位善良、宽厚的老人。郑老的勤奋好学，一如既往。我在街上买了北京古籍出版社的《藤荫杂记》、《清代北京竹枝词》，郑老看见爱不释手。我便也给他买了这两本书，他高兴得象个孩子似的。

在京期间，他为做好昆剧院进京的宣传工作奔走。同时，每天的演出，他都忙前忙后。他对张继青同志的成功、对青年演员

同志的成功，特别感到高兴，每天晚上，他不只是把个人的，也是把同志们的兴奋带回饭店。他兴奋地品味张继青同志的艺术创造、庆幸青年演员的身手不凡；论说昆剧院的艺术建设、放谈昆剧这个剧种的光明前景。这位如许高龄的老人之如此强烈的事业心、责任感，深深地感动了我。我们的老一辈领导同志，是这样的可敬、可亲、可爱！至今，每当我回忆起与郑老相处的日子的时候，他的那颗立志振兴昆剧的赤子之心，便活跳地显视于我的面前！每逢此刻我便感到：昆剧、社会主义的戏曲事业，多么需要如此热忱、生命以之的、懂行的领导者呀！

音容宛在 风范长存

周镜泉

1949年5月1日，南京解放刚一星期。我拿着市委宣传部的介绍信去香铺营军管会文艺处找负责人，郑山尊同志接待了我，他看了介绍信，亲切的说：“我们正需要人，你来得正好，把行李搬过来，明天就工作吧！”並谈了一些家庭情况和兴趣爱好，又把我介绍给秘书张月波同志。他没有一点领导的架子，初次见面，我觉得就象见到了一位老朋友。没有任何隔阂，第二天我就在他的直接领导下工作了。后来虽然调到民盟机关，但仍在南京文联兼搞戏改工作，继续受到他的亲切教诲，这期间，他给我留下终生难忘的印象。

南京解放后，戏曲艺人有6百多，这是一支很有影响的戏曲队伍。郑山尊同志任军管会文艺处副处长，他派肖亦五同志和我进驻夫子庙，进行艺人登记、办艺人讲习班、组织戏改会、举行春节戏曲竞赛等一系列工作。南京是国民党统治了22年的首都，夫子庙是烟赌酒娼集中的地区，要改造旧南京为新南京，把旧艺人变成为人民艺术工作者，真是筚路蓝缕，创业维艰，郑山尊同志从多方面具体指导我们工作：两届艺人讲习班开学，他亲自主持上课；为了加强对新旧文艺工作者的团结，提高艺人的社会地位，他邀请一级教授胡小石、陈中凡、方光焘等著名学者参加开学典礼；为了鼓励艺人演新戏，他在春节戏曲竞赛后给予优秀者以精神与物质奖励；为了改人改制改戏，他多方鼓励新文艺工作者投入戏改工作，配合土改、镇反等重大政治运动，与艺人合作编写新剧本；维扬戏曾受国民党禁演，濒于消亡，而这一剧种又为广大劳动人民所喜闻乐见，我们参加八卦洲镇压恶霸地主肖月波

大会后，他立即指示我们通过编演扬剧剧本，来抢救江苏的这一重要剧种。当新编维扬戏《枪毙恶霸地主肖月波》连演83场经久不衰，并获得春节会演第一名时，他十分高兴，说这个戏救活了扬剧，他连晚去剧团慰问演员和编导，乐得放声大笑，兴奋不已。

郑山尊同志对党外同志，爱护备至，一视同仁。我到文艺处工作后，拿供给制，经济上比较困难，有些不安心，后来，结了婚，生了孩子，母亲又从乡下来了，生活就愈加拮据。有位朋友知道我对办学校有兴趣，介绍我兼任了一个小学的校长工作。我向郑山尊同志汇报，他考虑到我的实际情况，同意了，干了两个月，因为戏改工作忙，又派我去接替中华剧场军代表工作，校长的事实无暇兼顾了，我想辞去文艺处的工作，他不同意，说：

“你以我的名义给徐平羽局长(当时兼南京市教育局局长)写封信，辞去校长工作，专心搞戏改”。我照办了。后来，他又鼓励我写文章、写戏，说：“要使自己从外行变为内行”。在郑处长的关心培植下，我终于从一名戏改干部，逐渐成为一位戏曲编剧。

有一个星期天，我同母亲、岳母、爱人到文艺处去，碰到郑处长，他请我们全家坐在会客室里，倒茶、谈家常，平易近人、和蔼可亲。回去，老人们都很高兴，说这位首长真和气，一点架子也没有，真是共产党的好领导。

有一次文化会堂演戏，孙望夫妇也被邀请看戏。散场时，突然下雨，时已半夜，公共汽车也没有了，我向郑处长一说，他立即通知司机，用小车把我们送回去。这事虽过了近四十年，却还铭记在心上，真如“春雨润心田，终生难忘怀”啊！

在文艺处，我们民艺组的几位同志，经常与艺人、票友打交道，有些同志失却检点，难免犯错误，吃吃喝喝、拉拉扯扯，郑处长知道后，耐心帮助，说服教育，向不激言厉色，很少公开批评，总是与人为善，爱护备至，他的批评教育，使人心悦诚服，知错而改。有一回，一个恶霸打伤了扬剧女艺人曾月红，肖亦五同志和我忿怒极了，立刻与夫子庙派出所胡所长联系，把这个恶霸

拘留起来，进行了斗争。事后赖少其处长、郑山尊副处长叫我们去，当面批评我们无组织无纪律，认为这样重大的事不先向组织报告，擅自行动，很不应该，开始我们还有点不服气，认为我们为艺人争气，打击了地痞恶霸，是完全正义的行动，后来郑处长耐心作了分析，一方面批评我们组织纪律性不强，同时也肯定我们为社会伸张了正义，这才使我们心服，知道怎么样做人行事才正确。

郑山尊同志是执行党的统一战线政策的模范，他能与党外民主党派成员与民主人士肝胆相照、荣辱与共，用自己的真诚与身教，忠实地执行党的统一战线政策。

我从1957年以后，有二十多年不曾见到老首长，1977年“右派”改正后，曾去郑老府上拜访他，他一如既往，亲切接待，沏茶拿烟，都是上好的。谈过去，谈现在，也谈未来，他还是老样子，对我鼓励、劝慰，我望着这位慈眉善目的老首长，久久不忍离去。此后，在新街口福昌大楼和夫子庙绮芳阁两次设宴招待北京来的老朋友张友鸾老人、周希、邹霆和从四川来的杨瑞等老同事，郑山尊同志都兴致勃勃地赶来了，与十多位当年曾在文艺处，南京文工团的老同事欢叙一堂。郑老还是那样坦率真诚，谈笑风生，虽然经过文化大革命的浩劫、但大家的心却贴得更近、患难余生，旧情更浓，大家看郑老开朗、健康、乐观、风趣，由衷感到高兴。

谁料到没多久，郑山尊同志因患脑溢血离开了人世！人们都为失去这样一位良师益友而深感悲痛，但他那音容笑貌，高风亮节，却永远活在人们的心中！

1988年5月7日于南京

挥 泪 忆 山 尊

蒋虹丁

(一)

郑山尊同志是我的老领导，又是我的良师益友。解放初，我在他领导下工作了将近四年；79年我从牛棚里出来后，我与他又相处五年。50年代中，他一身旧军装，夜以继日地勤奋工作，他从30年代带过来的群众工作经验、忘我无私的斗争精神，给我很多教益。他身材不高，充满了活力。他虽是35年的老党员，但平易近人，从没有架子。比较而言，在江苏和南京戏剧界中，我与他的交往不算长的，但从他逝世后，只要听到、写到他名字，我都不禁悄然泪落。今生今世，他将永远活在我心中。

军管时期，市文委领导是徐平羽，文艺处的正副处长是黄桲和李世仪。李是地下党文委艺术分委书记。黄、李的主要任务是接管国民党的电影事业。二野下西南，三野派来了赖少其和郑山尊两同志任正副处长。49年12月，市文联成立，主席徐平羽，副主席赖少其、孔罗荪和方光焘，山尊兼秘书长。后来，赖调任市委宣传部副部长，另派了陈山驻会办公。这样就形成了以赖、孔、郑、陈和李世仪（兼文工团长）五同志组成的文艺领导核心，由山尊同志主持常务。文学、艺术、音乐、戏剧、电影几个部门的干部配备比较强些、而且有报社、电台、总工会和青年团以及部队文工团、队的协助配合，所以山尊同志的工作重点就放在戏曲改革上。

我是在开国大典游湖大会以后，从文工团调到文艺处戏剧组工作的。在将近四年的接触中，我注意到山尊最善于“出题目”，最善于团结人，最善于使用干部。

用军事术语说，“出题目”这个词儿似乎就是说“善于捕捉战机”。我没有时间去查文献资料，今只凭记忆，略举其中之荦荦大者。

在玄武湖举办的“游湖大会”，除庆祝开国大典那一次以外，还在抗美援朝运动中举办过一次。两次都是三天，游客每天都有好几万。湖内设有京剧、话剧、戏曲、电影等七个演映场地。

50年国家宣布6月1日是国际儿童节。他命我与市教育局、青年团一起，在新街口广场联合举办了少先队员升国旗典礼，四条马路站满了第一次佩戴上红领巾的少年儿童，迎着朝阳，伴着军乐，五星红旗冉冉升起。

这一年国庆，白天有台湾飞机骚扰，市里决定夜晚举行提灯大游行。山尊命我专程去上海采办焰火，在大校场（现瑞金路广场）燃放，游行队伍游行后集中去看焰火，然后再分散游行。

51年他又倡议举行腰鼓大游行。部队和地方文工团、队到工厂和学校指导，一时间石头城内大街小巷一片“咚叭、咚叭”的腰鼓声。

山尊还借“七·七”抗战纪念日的机会，授意音乐部组织了部队、地方和工厂、学校的音乐工作者在工人文化宫举办起抗日歌曲大演唱。

他还发动我们先后举办了几期工人和学生的文化、音乐、美术、戏剧讲习班，培养了一大批新人，其中小说家张铨、影评家黄式宪、演员游本昌等都是全国知名的了。

土改、婚姻法宣传和抗美援朝运动中，他充分发挥了他的组织能力：

部队文工团当时先后在市內演出了《白毛女》、《三世仇》《赤叶河》等剧。山尊要我们地方文艺工作者到八卦洲和双闸乡参加了斗争地主的群众运动。周镜泉参加编写的扬剧《枪毙恶霸肖月波》在夫子庙演出80多场，甚至连移居溧阳的当时受害人还专

程来宁看了两场。南京文工团编写的同名秧歌剧，在人民大会堂亦演出多场。

在抗美援朝中，作家献稿费，画家献画，音乐家和戏剧、戏曲界举行义演，后者延续了将近一年。尚小云、杨宝森、李玉茹、张桂轩、童芷苓、纪玉良、筱王桂卿等这些知名演员都参加了义演。

群众的歌咏运动和宣传画、年画创作也搞得很红火。人民大会堂的各种集会与市文联每周一次的“周末晚会”都有戏剧、戏曲和音乐节目演出。

短短的两三年中，南京城内的舞台、街头和广场全部改变了面貌，人民的精神生活也得到了满足。

(二)

解放初，南京有一大批国内知名的文学家、画家、音乐家和戏剧家：方光焘、胡小石、陈中凡、孙望、范存忠、陈瘦竹、罗根泽、刘开荣；傅抱石、黄显之、陈之佛、李剑晨、秦宣夫；黄友葵、陈洪、王问奇、焦敏之、鄒斯垓、杨宪益、赵瑞蕻；沈西蒙；沈亚威、张泽易、苏莖、黄宗江、艾中信、杨涵、汤化达、柳特、张思恺、彭开国、凌竞亚、沈竹眠、李乐等等。市文联成立后，山尊无不尽力邀请他们参加领导或配合文联各种活动。在平日没有重大活动时，他甚至采用纳凉晚会、中秋茶话、新年茶会等方式，请他们到香铺营文艺大院聚会谈心。

我可以毫不夸张地说，山尊同志甚至连陈毅司令员的“积极性”也调动起来了。50年夏，陈总在玄武湖翠虹厅宴请地方和部队文艺界的近50位知名人士，胡小石教授即席赋诗：“千杯倾越酒，十里送荷风，更以吞江量，完成跨海功”成为一时佳话。饭后，陈老总又邀集这些宾客夜游玄武湖。后来他又在相府营山尊住处宴请了这些专家中德高望重的几位，推心置腹地交谈。文联第二届会员大会，陈老总到会作了报告；后来又在香铺营文化会

堂对部分会员做了讲话，当时南京文联有1000多会员，他们能见到这位既是司令员，又是艺术家的陈毅同志，当然十分兴奋！因而对文联的活动非常关心了。

苏联舞蹈家乌兰诺娃、朝鲜的舞蹈家崔承喜随苏、朝代表团来宁时演出（我负责前后台），山尊都要我尽量多发给会员入场券，那都是全市性的，谈何容易。山尊甚至气红了脸，骂我不“照顾”文艺界。我只好临时“开后门”，在演出时“放”一些与文联活动联系多的工人和青年学生进去。

（三）

山尊善于使用干部，党内的干部一视同仁，经过会议决定的事，他们有责有权放手工作，肖亦五是抗日战争中的伤兵，一条腿，性子急。在文艺处和文联部门会议上，两人经常争论，但山尊同志还是把戏改工作的重任交给他主持。文学、戏剧、电影的部门负责人干部都不是党员，但他充分信任，鼓励我们主动想法完成任务。他不是“好人主义”——在会议上布置得很周密，工作时他也检查，不过，他的方式不同，比如，游湖大会和每次演出，他都“全权”交我负责，他似乎与市局、处级干部同样是“旁观者”。但他只要发现有不周之处，总是悄悄地把我喊到面前，轻声地做些指点。

对私方人员的使用也是出色的。突出的例子就是中华剧场经理华子猷。为了满足南京人民的精神生活，山尊同志充分地发挥了积极性，通过他去京、沪、汉等地邀请了许多著名京剧演员来南京演出。

（四）

南京刚解放，百废待兴，经济情况没有基本好转，文艺工作更是艰难，中央的政策是“不许饿死一个人”，难啊！民间艺人尤其难，连影剧院资本家也不容易。山尊在这方面熬费苦心。

民间艺人方面会有别的同志详细叙述，我只想谈我经办的几个例子。吕玉堃和韩兰根这两个演员在抗战中表现不太好，解放初，他们组织了一个剧团要来宁演出。怎么办？我们在白区工作过的同志大都持反对意见，但山尊开导我们：历史上的问题是过去的事，他们毕竟没有去台湾，留在大陆上就得让他们有饭吃。最后决定把世界电影院（今延安剧场）给他们演出。还有几个社会青年凑了一个班子，在夫子庙演《夜店》。有关部门摸不清他们的来历，不放心。山尊就让戏剧部派杨颀同志去观看他们的演出。由于表演艺术差，上座率很低，这些青年的生活也很艰苦，后来又由张良、杨颀同志同去，从里面选择了几个有一定舞台经验的演员送到部队文艺团队去，其余人员另行就业。

解放前，电影院资方租来很多影片，真可谓良莠不齐，鱼龙混杂。在放映前，我们要以军管会文艺处的名义进行审查。在我的记忆中，我们只禁过一部色情较重的影片，掌握这个政策和审查尺度不是容易的事。大家看过了电影，意见有分歧，眼睛都盯在山尊身上，最后他果断地按政策作出决定。

（五）

更令我难忘的是：我79年春，从牛棚出来，去看望他，这时他已是古稀之年，童颜鹤发，精神奕奕。他听了我简单地谈了22年的经历和今后的期望时，他很严肃地对我说：“拿新东西出来，不要吃老本”！惭愧，我虽从艺多年，但仅译过几本中篇小说和论文，写过一些随笔而已。听了他的劝告，我意识到要想在文艺和戏曲上做点什么，应当踏踏实实地译点、写点什么了，这个“家”，那个“家”不是自封的，10年以来我译写了近100万字的戏剧及文学作品。这多少可以告慰山尊的亡灵吧！

84年，我在63岁上离休了，然而这位在省化局只挂着顾问名义的75岁老人仍在筹划着吴梅纪念会。他恋权么？山尊当时没有一点权。他是红军级干部，离休后每年可多拿两个月工资。这

些地位、权力和收入他全不考虑。他心里只有为振兴昆剧事业的一片热忱。陈超同志写的《醉思仙·哭同志郑山尊》的词中有一句：“无私无愧英雄，念高风亮节，漫道云龙”。我想，这是对山尊同志的最恰当的评价吧！至少道出了我对这位长者怀恋的心情！

忆江南，最忆是山尊

——对一位已故长者的追思

邹 霆

30年代左翼戏剧活动家郑山尊同志逝世七年祭快要到了。他慈祥、温和的笑容和他对戏剧艺术（特别是昆剧艺术）以及对艺术事业的坦诚的爱心都永远留在人间。83年，他亲率由他用心血培育起来的江苏昆剧院来京演出“三梦”时，我的“引路人”孔罗荪同志和我曾与他在前门饭店共进午餐，想不到那次握别竟成永诀。我在“而立”以前，曾在他直接领导和教育下，为剧影事业在古都金陵战斗过3年。他平易近人、讲求实效的作风和“孺子牛”精神对我尔后的“立”起了决定性的影响。在我蒙冤受难的漫长岁月中，他多次给予我诚挚的鼓励和真切的帮助，使我终身难忘。遗憾的是：在我长达27年的冤案完全、彻底地平反后，在新的战斗岗位上刚刚做出一点成绩以后的第4个春天，山尊老人就合上了那双慈祥的眼睛，乘鹤而去了。我因工作繁身、未能来灵前吊唁，我仿佛有一种十分沉重的负疚感。山尊为国、为民、为党的文化事业的杰出贡献已由西蒙、宗江、虹丁诸位写了许多了。我这里只写“不能与外人道”的几件小事。

山尊教导我“相信革命，相信真理”

南京解放前，我在这石头城里从事剧影评论工作，通过“老大哥”孔罗荪的关系与地下党建立了联系。在“百万雄师过大江”的几天之后，就分配到军管会文艺处主管电影工作。短短3年，我和几位其他艺术领域的中、青年干部，在山尊同志直接领导下没有昼夜之分地在这座人文荟萃的秣陵城做了不少事；但是，在

直接领导并不知情的情况下，我突然被捕并且受到刑事处分。53年中秋节，有关部门允许我回机关宿舍收拾行囊，离开南京。万万想不到在我刚刚打开尘封达九个月之久的房门时，山尊同志的警卫员胡立山同志悄悄地走来，告知我郑处长在家里等我。我简直不相信我的耳朵。当时我仍是待罪之身，我敬爱的良师益友将会怎样待我呢？小胡又重复一遍，我的两眼流出了感激的泪水。我默默地走进他那幽静的小院，山尊已在等待我了。桌上摆满了节日的菜肴和月饼。在这短暂的用餐过程中，主人和我都很少交谈，令我永世难忘的短短两句话是他用温和而诚挚的语调吐出的“相信革命，相信真理”。这简炼的8个字可称得上重如泰山啊！

当时我还是“阶级敌人”，只能匆匆告别。临行的时候，山尊同志将包好的四块月饼交到我手中，叮嘱我在旅途上吃用，我们相对握别，一时我也想不出如何表达我的感激之情。在我到了浦口，准备登车北上的时候，我打开月饼包纸，却发现里面还有10元的钞票。写到这里，我心底的感激之情再一次使我震颤，我的好首长啊！我这个平日十分自负、甚至多少有些“傲气”的剧影工作者在遭受奇冤、寸步难行的时候，这一张薄薄的纸币给我多大的温暖和鞭策啊！山尊是35年入党的老地下党员；从他身上我看到了党的团结、爱护知识分子的优良传统。

于患难中见知己

再逢山尊是10年以后的事了，这小小10年对我来说过得谈何容易？我几乎干过36行，文武昆挡，肩挑手提，最后以“监督使用”的身份在兰州艺术学校讲授《外国戏剧史》；然而，好梦难久，在西北大专院系调整时，兰艺“下马”了。我只得铍羽回京，穷到“家无隔宿之粮”的地步，有天偶然遇到中央某个越剧团的团长C君，他也正面临裁抑之苦，剧团人员走投无路，C君希望我来江苏，找当时被任命为省文化局副局长的郑山尊同志，请求江苏能收纳这个艺术质量属于“中上”、家底颇厚的副团。C君苦笑着

说：哪怕到苏南小县城也好。这样，他助我路费，买了一件当时挺时髦的呢大衣做为“行头”（其实是遮住大衣里面的“羞”）。

“春风又绿江南岸”的时候，那年南京却仍然未见春意。当我再度看到我这位老首长时，一眼就看出他的心情相当沉重，面容似乎有些憔悴。原来他所主管的几个剧团也在整顿之中。C君嘱托的事情理所当然地无法办成。

那天，我们不无感慨地谈了些往事。当年南京直辖市文艺处他的那些“旧部”有些去了黄泉，有的在受着“锻炼”。比如老友蒋虹丁何尝想到他今天已成为我国国际奥尼尔学会的九个会员之一呢？一笑。回想起来，在极“左”路线的影响下，多少有才华的知识分子遭到了迫害，同时又有多少党内有真知灼见者为他们做检讨（山尊老人彼时正在挨批），若不是党的十一届三中全会驱散了乌云，神州大地的文坛艺苑真不堪设想了。

这次来宁，事未办成，但是老领导并没有被我的“行头”所迷惑，帮忙买了火车票回京。我在一个微雨凄迷的夜晚登上北行快车，我心里默念着：“山尊知我”。

年华流逝，两袖清风

历史自会沿着独有的轨迹向前迈进，党的十一届三中全会以后的一个早春季节，我在政治上得到了彻底的平反，在业务上也有建树。做为《中国建设》杂志的记者，我再访金陵。这次，我特地让伴同我受难的妻子一同前来，也想让她见一见我终生敬慕的山尊老人。我还特地邀约原文艺处旧友蒋虹丁，黄天戈、曹明三位一同前去。值得一提的这些过去被诬称为叛徒、右派和胡风分子的人，没有一个赘述受了多少苦，挨了多少斗。与此相反大家都把话题集中在郑老精心培育的，有“幽兰”之称的昆剧和张继青的表演艺术。老人只是笑而不言。记不清是哪一位请教他《缀白裘》上的“虱”字，山尊大笑了，并且用他那标准的苏州乡音读了起来，在座诸君跟着学，但没有一人够味。

山尊年逾古稀，自然早已白发满头，但他的夫人王毅铭同他当年新婚时，我们多半是吃过喜酒的。“别时君新婚，儿孙已成行”，她可能在十年浩劫中也陪山尊吃了些苦，头发也变得苍白了，真个是“光阴催人老，两鬓白如霜”。这天中午的会餐自然是丰盛的苏式菜肴，宾主尽欢而散。

回到南京饭店后，妻子李璐问我：“郑老是红军级干部，怎么没有一点像样的家具？连个彩电也没有”。

从49年开始，我常来郑府，所以对他室内的全部装饰是非常熟悉而且带着些感情的。李璐头一次来，她能发现这个“奇迹”是不奇怪的。山尊几十年如一日，廉洁无私，清风两袖，毅铭告诉我们，他当时的“官称”只是省文化局的顾问。本来可以不顾不问，享点清福，安度晚年，然而老人对昆剧院的事情，包括夫妻吵架都既“顾”又“问”，而且一管到底，这又是什么样的高尚风格啊！

百花园内护花人

——记郑老对南京第一扬剧接班人的培养

陶 影

郑老(山尊)领导戏曲工作几十年,他爱才、识才、护才、育才,人们誉他为百花园内护花人,是十分确切的。南京市扬剧学员队对此感受尤深。

(一)

南京解放时维扬戏已濒临消亡,抢救这一为广大群众所喜闻乐见的剧种,是郑老的愿望。那时他支持编演的扬剧《枪毙恶霸肖月波》连演83场,获得1951年春节戏曲竞赛的好评。扬剧通俗易懂,观众基础雄厚,能演传统剧。又易于反映现实生活,南京把扬剧列为本地区重点剧种之一,于1951年12月11日改组力进维扬剧团为私营公助的南京市实验扬剧团。

剧团成立后,演员青黄不接,现有队伍很难适应新形式下戏曲发展的要求。团长张月娥很有远见,认为培养接班人是发展剧种的头等大事,便用市文化局的一笔拨款来招收学员。局艺术科派干部何鹤、武俊达、张振亚等与张月娥一起到扬州、镇江、邵伯等地去招生。一个多月后,招收了16名学员,于1952年10月21日到南京,住在世界大戏院(现为延安剧场)随团学习。为了提高扬剧的演唱水平,还特地从扬州请来扬剧清曲演唱专家王万青老师来教唱,刘少舫老师负责练功、教把子。当时因为晚上要跑龙套,白天的学习环境又很嘈杂,学员们思想不够集中,进步不大。郑老到剧团看望学员,发现这些情况后,对张月娥团长说:

“这些学员是解放后第一批培养的扬剧接班人,都是选来的好苗

子，不能按老的师傅带徒弟的方法教，主要让他们受正规训练，培养他们“青出于蓝胜于蓝”。张月娥同意郑老的意见，但在剧团不可能有这些教学条件，希望文化局直接管理、直接培养。郑老认为培养新一代扬剧事业接班人必须有新的管理方法，丰富教学内容，加强领导，因此成立扬剧学员队，派我任队长，脱离剧团，移住贡院街23号原戏曲改进会的办公用房，专门进行培训。

1953年某月一天，郑老找我（当时我在文化局调查研究股工作）去他办公室谈话，见我进门，就笑眯眯地对我说：“我想叫你去培养扬剧学员的工作，好不好？”。“扬剧”？我心想，1952年7月我自愿从上海调来南京的原因就是新安旅行团与其他团合并，成立华东实验歌剧院，而要我去华东戏剧研究院搞越剧，我看不起戏剧，不干；现在又要我搞扬剧，我不情愿，没表态。郑老看了我的表情，知道我对扬剧既不了解，也不喜欢，就开始做我的思想工作。他在办公室里踱着方步，手里拿出一串钥匙，时而往上抛，时而转着圈。他说：“我们国家有许多地方戏曲，譬如部队里熟悉的郭兰英就是唱山西梆子的，新四军战士就很爱看淮海戏，你看过淮海戏吗？”。我点点头，“淮海戏就是地方戏，北京有京剧，浙江有越剧，扬剧就是江苏的地方戏。地方戏曲是民间艺术，也是民族的艺术，我们有责任把地方戏曲救活，并给以发展。搞扬剧学员队，就是要培养新一代的扬剧人才，让他们去继承和开拓扬剧事业，你说这个事业重要不重要？”郑老要调动我的工作岗位，不是下命令，而是商量、诱导、启发，他首先要让我了解扬剧、热爱戏曲，懂得工作的意义，然后再让我下决心。由于他的热情诚恳，我不好推辞，便从此走上了毕生从事戏曲工作的道路。

（二）

我去学员队时，第一批随团学员已经搬进贡院街。有严秀兰、李宣茂、朱长富、袁玉萍、韦荫华、韦荫萍、张晓红、郭振祥等16

人。由于学员不足，师资不全，现有学员的水平也参差不齐。文化局决定加强师资力量，立即补充招收学员，不适合当演员的甄别后，另作安排；有培养前途的千方百计地也要把他们招来。恰巧这时镇江扬剧团在南京演出，随团学员李华、李虹两姐妹条件不错，想留在南京学戏，剧团不同意，她们求郑老帮助，郑老说：

“哪里对培养人才有利，就在哪里培养嘛！”结果郑老把他俩招进南京市实验扬剧团，然后再调到学员队进一步培养。

1953年9月，张月娥、张振亚又从扬州、镇江等地招来陈桂兰、陈双云、陈永远、范世邦、纪玉玲等六名学员。同年11月，从南京市文化宫招来1名男学员缪增寿。1954年元月，第3批学员到南京，他们是刘启华、盛澄文、王庆昌、谢碧琴、赵志刚、常本生、纪少华、陶顺英，孙善友、朱桂兰等10人。前后3批学员，经过学习、考核、甄别，最后剩下男学员12名，女学员连同李庆元老师带来的女儿李运贵在内共16名，总共28名正式队员。

在考虑如何配备教师时，郑老特别强调要配备文化教师，他说：“我们培养的是新一代的扬剧演员，是新式科班。学员不能是文盲，不能没有艺术修养、文化修养。要学于老艺人，又要高于老艺人，要培养他们具有高尚的演员道德情操”。当时，由于经费少，文化教师没有请，郑老知道后说：“经费再少也得请文化教师，待遇低可找个年轻的，没有家庭负担的，最好找个女教师，对学员要有些耐心”。在他的指示下，我请夫子庙里委介绍，请了刚从部队回家的高中毕业生陈福佑同志当语文教师兼生活辅导员。清唱老师有王万清、龙庆乐、李庆元，武功老师有刘少舫（市实验扬剧团武功老师兼）、张斌武（京剧演员），文化老师陈福佑。为了加强学员的音乐常识，还开了一门乐理课，由我兼教。当时的课时设置是：清晨起床后练声，早饭前空腹练毽子功、腰腿功，早饭后二节唱念课，一节把子课，下午二节排练课，一节身段课，晚上政治课、文化课、历史课轮流。

扬剧学员队虽不是正规的戏曲学校，但其训练的正规程度不逊于学校。当时的培养计划是3年制，第一年打基础，以清唱、武功、身训为主；第二年以剧目为中心进行综合训练；第三年实习演出。其课程设置随着训练的深入和年岁的增长而不断改变、增加。从1954年下半年开始除文化课外又增设了历史课（演员不懂历史也无法演戏）；除清唱课外又增设了声乐课，请音乐工作者武俊达、张振亚等讲发声、气息运用等声乐基本理论；除排练课外还请话剧导演玄英等上史坦尼斯拉夫斯基的表演体系课，讲演员道德，“只有小演员，没有小角色”成了学员队的基本演员道德概念。除此以外还请宋词同志上过扬剧历史，何鹤同志上过文学课，艺术科晨钟科长也经常到学员队来作有关戏曲发展形势、如何发展扬剧等报告，以加强学员们的事业心。他提出人民演员有完整的艺术知识，亲自给学员们上表演理论课。

对学员的管理方法提倡“团结、紧张、严肃、活泼”8个字，除上政治课外，主要让学员们自己管自己。每周过一次民主生活，当时给学员们订的守则有：一，努力学习，按时完成作业。二，苦学苦练，认真钻研业务。三、服从组织，遵守纪律，尊重老师。四、团结友爱，互相帮助。五、艰苦朴素，诚实勇敢，不怕困难等。

进入第二学年，便以排练为中心，进行综合训练，建立导演制，先后曾请过金少楼、何鹤、杨顾、张丹忱、李宜林、朱明、陶影等同志为学员们排戏，使这些学员在接受传统训练的同时，接受导演训练，为今后成为一个好演员打下基础。1955年，文化局又派来李雪先同志，以加强队的领导。

学员队28个学员，年龄不一（大的19岁，小的12岁），程度不一（由小学二年级至初中一年级），艺术水平高低不一（有完全不懂演戏的小学生、有在剧团学过几年并有一定表演能力的青年演员），在一个队里生活学习是很不容易的。由于课程设置采取了有高有低、有大有小的灵活多变的办法，根据各人实际情况，因

材施教。因此，在短短的一两年内，就取得较为突出的成绩。

（三）

要振兴扬剧，又要改革扬剧，这是郑老“改戏、改人、改制”的一贯主张。郑老认为扬剧剧目通俗、曲调丰富易为群众接受，这是它的优点；但扬剧某些剧目又过于村俗，表演程式不够优美又是它的弱点。要发展扬剧首先要继承它的优点，改造它自身的弱点，这必需要向其他剧种学习，逐渐形成新的、自己的表演风格。当学员队准备开排练课时，郑老建议对一些年龄较小的学员只排练一些适应他们水平的舞蹈性较强的小剧目，对年龄较大的接受能力较强的可排些传统剧目。郑老这些建议，很符合实际情况，我们对一班年龄小的学员，先排《种大麦》、《盗仙草》、《牧牛》、《拾棉花》等一些舞蹈性较强的扬剧传统小戏，在此基础上，再逐步排些有感情深度的如《上金山》、《路遇》、《槐荫分别》等折子戏。结果收效很好。

为了提高表演水平，加强艺术修养，丰富演出剧目，郑老提出“博采众家之长，但要以我为主”。我们首先抓住扬剧唱腔的基本训练，把清唱课（教扬州清曲）提到主要的地位：王万清老师把他的拿手名曲《黛玉悲秋》、《晴雯补裘》、《宝玉哭灵》等一字一句、一板一眼地教给男女学员。王老师字正腔圆，讲究咬字、喷口、运气等演唱技巧，由于他悉心教授，学员们在演唱方法上都有较高的水平。另外请张月娥老师教《十八相送》，教他最拿手的唱腔“堆字梳妆台”，还请扬剧老艺人臧雪梅、陈立祥、石玉芳等来上课，请扬剧老演员金少楼、刘少舫、黄公喜等排《上金山》、《水斗》、《盗仙草》等扬剧传统剧目。与此同时，还经常组织学员观摩学习各兄弟剧种的演出，凡外地来南京演出的名剧团、好剧目，都要让学员队去观摩，郑老通知剧场要给学员队最好的座位（楼下第一排或楼上第一排，实在没有座位的就加座）。从1953年下半年到1956年，学员们在人民大会堂观摩过梅兰芳演出的《洛神》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》；在中

华剧场看程砚秋演出的《锁麟囊》、《荒山泪》；在明星大戏院观摩尚小云演出的《梁红玉》。还观摩过周信芳、赵晓岚的《坐楼杀媳》及《打渔杀家》（并听周信芳讲课）、著名汉剧演员陈伯华的《宇宙锋》及《柜中缘》、获华东会演一等奖的庐剧《借罗衣》、评剧《桃花扇》及《小姑贤》、朝鲜人民艺术团来南京演出的《春香传》等等……学员队观摩学习后，将汉剧《柜中缘》、庐剧《借罗衣》、评剧《小姑贤》，移植为扬剧演出，都受到好评，并成为队里的保留剧目。

对学员在表演、身段方面起关键性作用的，是50年代初期向浙江省国风苏昆剧团的学习。记得那年，国风苏昆剧团到南京明星大戏院演出，适逢寒天，营业清淡，最后连回杭州的路费都发生困难。郑老是昆剧行家，他为南京观众不识昆剧而感到遗憾。他一方面让剧团在中华剧场演早场，组织南京市的演出团体包场观摩；一方面又组织各戏曲团体向戏祖——昆剧学习。当时剧团上自周传瑛、王传淞、张娴、朱世藕等主要演员，下至普通群众乃至乐队、道具、服装部门，全部投入教学活动。扬剧学员队年轻、好学，接受力又强，因此学到的东西也很多。当时学到手的昆剧目有《相梁刺梁》（朱世藕主教，李虹、郭振祥主学）、《出猎回猎》（张世尊、龚世贤主教，李华、李宜茂主学）、《游园惊梦》（张娴主教，陈桂兰、赵志刚、李虹主学）、《春香闹学》（朱世藕、龚祥甫、张娴主教，李虹、盛澄文、李华主学）、《琴挑》（周传瑛、张娴主教，严秀兰、王庆昌主学）、《堆花》（朱世藕、张世尊主教，全体同学都学）。其他折扇、指法组合（周传瑛主教，王庆昌、李宜茂主学）、团扇、指法组合（龚世葵主教，袁玉萍、李虹、韦荫萍主学）、水袖组合（张娴主教，陈双云、李宜茂等主学）、园场组合（张世尊主教，陈双云、李宜茂等主学）。这些剧目都是按照昆曲原样原板学下来，其中《堆花》曲牌人人会唱，还曾经和国风苏昆剧团同台演出过。送走浙江国风苏昆剧团后，学员队把学到手的昆

曲剧目，逐一向局领导汇报。那天郑老、艺术科晨科长及何鹤、张振亚、武俊达和张月娥团长等都到场观看，他们对学员队的进步大为满意，郑老高兴地说：“扬剧学习昆剧的表演、身段后提高自己的品格，希望你们把学到的东西揉合到扬剧的表演艺术中，使扬剧做到雅俗共赏”。当时一些没有能向昆剧团学习的戏曲团体，都纷纷来到扬剧学员队向学员们学昆曲水袖、折扇、园场、指法及《春香闹学》等身段，一时间，贡院街23号热闹非凡。1954年10月，上海红旗歌舞团来南京演出，当时歌舞并不为观众所熟悉，卖座也不太好，剧团为节省开支，到南京演出《荷花舞》没带合唱队，局里就让扬剧学员队为歌舞团伴唱《荷花舞》，同时也让我们边参加演出边学习舞蹈，在此期间，学员们学会了全部《荷花舞》及《采茶扑蝶舞》，歌舞团演出时间不足，邀我们在世界剧场同台演出舞蹈性较强的扬剧折子戏《种大麦》《拾棉花》、《九连环》等。1955年红旗歌舞团又来南京，他们还是邀请我们在人民剧场合演，我们演出了《借罗衣》、《小姑贤》、《堆花》等剧目，从而逐渐扩大了扬剧的影响。

在郑老的关心、指导下，经过扬剧清曲老师的训练、扬剧老艺人对传统剧目的传授排练，以及博采众长、广泛学习，扬剧学员队提前完成了三年的学习任务。

（四）

扬剧学员队的学员都来自农村或城市贫民，家庭生活条件普遍很差，刚来时不少学员面黄饥瘦，发育不良，报到时带来的行李很单薄，有的甚至没有铺盖。郑老在看望一批新来的学员后对我说：“这些学生都来自农村或城市的下层，有的还是孤儿，我们要好好关心他们，你要发挥文工团的团结友爱精神，做他们的大姐姐，他们的家长把这批孩子交给我们，我们就是他们的家长了，要对他们负责呀！他们都在发育期间，要给他们吃得好些”。我感到很为难，我说：“伙食费不多，才十二元，钱一个月”。郑老说：“不算少了，人家说巧妇难做无米之炊，你有不

少米哪！就看你巧不巧了”。说完还哈哈大笑。

当时扬剧学员队不算国家编剧，没有专门拨款，它的经费来源一部分是国家给实验扬剧团的补助，有时也由实验扬剧团义演筹集资金供学员队临时开销；但经常性的补贴是文化局从国营剧场卖冷饮的盈利中去提取。当时学员队津贴连同老师工资在内，大概每月领取800元左右，学员每人每月19.20元，相当少。为改善学员生活，我和生活辅导员陈福佑研究，决定采用包干制办法，把学员的津贴费集中统一使用。首先取消到外单位搭伙，自开伙食，每顿一菜一汤，还月月节余。其余的钱除每人发2元钱零用外，全部集中使用、发放。在两年时间内，发过1套卫生衣（冬天练功的练功服），两套夏装（女学员发裙子，男学员发短裤）一套春秋列宁装，一双皮鞋，夏天发蚊帐、席子，冬天每人还发一条绒布围巾。这些服装，无形中就成了学员队的队服，出门上街，穿得整齐，脚步整齐，每人还背一只红布挎包，上面绣上各人的名字，列队行走，南京市民一眼就认得“这是扬剧学员队”。除了添置衣服外，有节余还给学员们加营养，夏天吃冰棒、西瓜，冬天吃鸡蛋、奶粉。学员们很快就变得白白胖胖的了。有些家长来看孩子，都说自己的孩子变得漂亮了，快要认不得了。

学员队的老师们在郑老言传身教的影响下，也都非常关心学员，陈福佑和我经常拿出自己的钱为学员们解决困难。盛澄文来时没有铺盖，我送他一条棉被，谢碧琴、纪玉玲没有床单，我把家里给的一条三幅宽的大被单撕成三条，一人一条。王万青老师也经常借钱帮助有些家庭困难的学员。有几个小同学晚上尿床，王万青老师一夜要起来叫好几次。在老师们的影响下，学员之间也经常互相帮助，特别对严秀兰从小失去父母的关怀，个性较孤僻，不大合群，郑老象父亲一样爱护她，开导她，同学们也象对待妹妹一样关心她。1954年上半年，小严的父亲去世，悲伤异常，想去扬州奔丧，但组织不让她去，而是派陶影、陈福佑两位老师去扬州帮助料理丧事，并请当地居委们照顾小严的母亲。因

为小严的父亲是麻疯病患者，母亲又患精神病，怕小严去会有碍身心健康。由于领导及同学们的关怀，小严深受感动，后来在业务上进步很快。

郑老平时要我们注意活跃学员们的业余生活，特别是逢年过节一定要安排好，不要让孩子们想家，要使他们感到比在家里还温暖。每逢节日，郑老及晨科长必来学员队与学员们同乐，记得1954年中秋节晚上，我们张灯结彩，桌上摆满月饼、梨子，正在开联欢会，郑局长带着老朋友沈西蒙同志来了，学员们都非常高兴，邀他们一起参加“击鼓传花”游戏，花传到郑老手里，鼓声停了，大家嚷着要郑老表演节目，郑老兴致勃勃地挪开桌子，在一小块空地上跳起了踢踏舞，越跳越快，越转越快，同学们高兴得手舞足蹈，不断欢呼。郑老表演完毕又开始传花，不用说鼓声是在花传到沈西蒙手中停止了。我过去在新安旅行团时曾看过他在《白毛女》中扮演穆仁智，就要求表演一段穆仁智的出场，学员们都鼓掌叫好，可沈西蒙同志不肯，他对我鞠一深躬，要我收回提议，否则就鞠躬不起，我不答应，鼓动学员们继续“拉”，谁知他不说不笑，硬是深躬不起，我们大家笑得前俯后仰，他还是不动声色，越鞠越深，如此持续好几分钟，我实在憋不住了，笑着宣布解除提议。西蒙同志虽然没有表演穆仁智，但他那一副天生的冷面滑稽演员的面孔，逗得大家心花怒放，乐不可支。

郑老每逢和学员们在一起，除了询问他们的生活状况和学习进度外，便和他们拉家常：“这就是你们的家，你们要好好学习，不要想家，家里有的，我们这里也有。你们是党和国家培养的第一代扬剧接班人，你们的前途一定胜于老艺人”。为了把学员队办成学员之家，学员们中秋节吃月饼，9月9吃重阳糕，正月十五吃元宵，五月初五吃粽子，到立夏每人还发一个咸鸭蛋，真是家里有的我们这里都有。学员们在这个大家庭中，感到生活的温馨与欢乐，逐渐养成爱队如家的好作风。1954年4月，向南京文艺界进行首次汇报演出时，既无服装也无道具，学员们除了向实

验扬剧团借几件必要的绣花摺子和大道具外，全都自己动手制作，女学员们以李华、张晓虹为首，把存在戏曲改进会内几个旧箱子翻了个遍，把几件旧戏衣大改小，旧翻新，把一些大锦旗上的字拆下来，洗净锦绸，根据相近的颜色，拼拼凑凑，做成了短袄、长裤、饭单（裁缝是学员纪少华，后因不适合演戏而离开）。女学员们还自己做彩鞋、跳靴，自己绣花、做鞋帮。朱长富、郭正祥等男学员负责小道具制作。《种大麦》的蓝子、《上金山》的袈裟，都是自己做的。学员队经济条件虽差，但都艰苦朴素，团结友爱、养成了爱队如家的风气。

（五）

学员队3个月考核一次，每半年总结汇报一次，由于学员们勤奋好学，刻苦钻研，进步很快。在4个学期内，先后排练演出传统的剧目有《种大麦》、《上金山》、《盗仙草》、《路遇》、《槐荫分别》、《水斗》、《九连环》，改编移植兄弟剧种优秀剧目有《小姑贤》、《借罗衣》、《柜中缘》、《牧牛》、《拾棉花》、《春香闹学》、《堆花》。1954年4月30日，南京市举行第一届戏曲观摩演出大会，扬剧学员队进行汇报演出，在新光影剧院首次向文艺界亮相、演出的剧目是《种大麦》，演员是严秀兰、李宜茂、韦荫华、朱长富；《上金山》演员是陈桂兰、韦荫萍、范世邦；还有《水斗》。同年春，在西康路交际处接待阿尔巴尼亚贵宾霍查同志，演出了《种大麦》、《九连环》、《盗仙草》；夏季，在人民大会堂演出《拾棉花》、《九连环》，招待由班禅陪同前来的达赖喇嘛。不久，郑老陪田汉到扬剧学员队视察，学员为他表演了基本功训练，有朱长富的“起霸”，陈双云、李宜茂的“走边”等。1955年上半年，在人民大会堂演出《小姑贤》招待尼赫鲁。此外，学员队还常去农村体验生活并作实习演出，逢国庆元旦就去部队作慰问演出。

经过两年多的培养、训练、实习，学员队的演员已具有一定的

表演能力。1956年2月，市实验扬剧团与联友扬剧团正式合并为国营南京市扬剧团，同年3月，郑老（当时是省文化局副局长）把南京市扬剧学员队调给省扬剧团，建立江苏省扬剧团青年演出队，挑起了接班重担，成为一支能继承扬剧并能开拓发展扬剧事业的新型演出队，为建立江苏省青年扬剧团打下了扎实的基础。

1959年，组织上调我去担任省青年扬剧团团长。当年的学员大多已成长为小有名气的青年演员。为使他们进一步提高艺术素质，对他们提出了“勤学苦练，扎根补课，攀登艺术高峰”的口号。指定李华向高秀学习了唱、念、做难度很大的优秀传统剧目《鸿雁传书》；陈桂兰、王庆昌、袁玉萍向华素琴、蒋剑峰学习了优秀传统剧目《断桥》；严秀兰、王庆昌向上海京剧院李玉茹、黄正勤学习了《百花赠剑》的全部表演身段，并移植为扬剧，丰富了上演剧目；李华、李宜茂整理移植了从昆剧学来的《出猎回猎》；严秀兰、王庆昌整理移植了向周传瑛学习的《琴挑》；并请徐子权老师指导加工新排的剧目有《茶碗计》，由王仲华、刘荣芝主演，陶影导演。

省青年扬剧团成立后的首场公演，就引起了强烈反响，吴白匋教授观后曾兴奋地说：“省青年扬剧团的演出使人耳目一新，他们的剧目做到了雅俗共赏，表演细腻，基本功扎实，既丰富了扬剧剧目，又开拓了扬剧观众面，这条路子走对了”。

1959年7月，我调回上海，60年代在上海人民大舞台观看了省青年扬剧团来沪的演出，他们给上海文艺界下了深刻的印象。我特地组织上海越剧院实验（男女合演）剧团观摩了一台折子小戏，并安排了两个青年剧团座谈、联欢，实验剧团的演员们坦白地说：“陶团长安排我们观摩扬剧，只得奉命。没想到扬剧的基本功这样扎实，表演细致，动作规范、典雅，使我们学到了不少东西”！这不是客气，而是真心的赞赏。记得我在联欢会上讲了几句话“只有艺术的高低，没有剧种的高低，希望你们象海绵吸水那样，不断吸取兄弟剧种的长处，以充实自己，改造自己”。

这段话我是对越剧青年演员说的，我认为在认识自己、充实自己、改造自己这一方面，江苏省青年扬剧团要比上海越剧院实验剧团做得更好些。归总一句话，扬剧事业的蓬勃发展，倾注了郑老的大量心血，我是在郑老亲自指导下工作过多年的人，对此更有切身的体会。

（本文经原学员严秀兰、李虹、陈双云、李华、王庆昌、刘启华、朱长富、李宜茂、袁玉屏、缪增寿等同志集体回忆及晨钟、董昌达、武俊达、王美云四同志提供情况整理）

1988年5月24日

不该遗忘的小事

陶 影

去年5月，张娴同志应昆曲大师俞振飞之邀到上海录相（录俞老与张娴合演之《小宴》、《受吐》）。11日我去宾馆看望张娴。她说她1955年在南京明星戏院演出时的景况，不胜惨淡，感慨万端！

当时她有两个孩子都在发烧，身上连给孩子看病的钱都没有。说是我叫了一辆三轮车把他们母子送到医院，至今她和传瑛还铭记在心，时刻不敢忘怀。

她说过之后，我想了想毫无印象，后来我仔细回忆，原来这件事因时隔太久却被我遗忘了。真实的情况是，那时我已被郑老派任市扬剧队的队长，住在贡院街23号。离明星大戏院很近。郑山尊同志听说剧团卖座不高，演员情绪不太好，生活有困难，要我常去看看，有什么困难、需要就向局里报告。一次我去戏院，看见张娴愁眉苦脸，情绪很不好，一打听才知道她的两个儿子发烧没钱看。我把情况向局里报告后，郑老要我立即陪她母子去医院，看病费用全部由局里报销。

我把想起来这件事的经过和张娴说了之后，张娴非常激动地说：“象这样关心演员的领导，现在哪里去找？”

1988年5月25日

郑山尊和他的戏曲活动

王 染 野

全国解放后，郑公到了南京，先后任军管会文艺处副处长、文联秘书长、市文教局副局长以及市文化艺术事业管理处处长等职。在此期间，他和赖少其、孔罗荪同志一道，坚决贯彻党的各项文艺政策，广泛地团结知名文艺家如路翎、苏迅、丁宁、张友鸾、张慧剑、黄宗江、沈西蒙、陈中凡、胡小石、刘开荣、陈方恪、陈瘦竹、艺人高元钧、刘宝瑞、富贵花以及戏曲世家甘贡三、甘南轩、甘律之、汪剑耘和严凤英等人，并积极争取各家报社和广播电台戏曲部门的合作，筹办了戏曲改进会，戏曲人员时事讲习班，召集街头流散艺人和各班社常住演员参加学习，请教授专家为他们上课，使艺人们的政治思想和艺术水平得到了显著地提高。曲艺艺人进步最快，最先组成了第一个由文联领导的艺术团体——南京市曲艺工作团。接着又重建了许多民间职业剧团，由旧式班社改为集体所有制的民营公管剧团，恢复上演不少传统剧目，增加了营业收入，安定了生活，推动了戏曲艺术事业蓬勃发展。这时期，南京的戏曲艺人约有千人左右。这都是由于他任人惟贤，充分调动了肖亦五和梁冰、蒋虹丁、周镜泉、邹霆、曹明、杨颀、赵瑞琪、何鹤、陶影、张骏良等一大批同志的积极性，上下齐心努力的结果。在土改、宣传贯彻婚姻法、“镇反”、抗美援朝乃至“三反”、“五反”等历次运动，特别是为响应抗美援朝号召，捐献“鲁迅号”飞机的宣传活动中，他发挥了突出的组织才能，在每次的捐献义演中，也充分地显示了他超人的智慧。这些都给戏曲界的同志们和爱好戏曲的观众们，留下了深刻而良好的印象。

1955年他担任了江苏省文化局副局长，主要任务仍是分管戏曲。他认真贯彻党的“改人、改戏、改制”的方针，积极组建戏曲院、团并深入基层，事必躬亲，尊重专家，爱护人才，正确地体现了文艺政策，从而促进戏曲事业的繁荣与发展。在“四人帮”横行的十年浩劫中，他不为恶势力所屈服，智慧地进行着反反复复曲曲折折的斗争。尽管自身已在迫害之中，但斗志未尝一日稍衰，在在显示出这位革命前辈敢于坚持真理的铮铮铁骨和对待人民事业的耿耿丹心。党的十一届三中全会以后，他重返省文化局，虽因为年迈退居二线，但工作干劲仍一如既往，特别是对振兴昆剧更是东奔西走、日夜操劳，尤为使人感佩。郑老生平最令人难以忘怀的，据我所知有以下几方面：

培养青年演员，爱护老年艺人

郑老和艺人之间的那种融洽关系在文艺界堪称楷模。对于青少年学员他是竭尽心力地培养，促进其尽快取得艺术成就；对于老艺人关心爱护、无微不至，他是一位与戏曲界中老、中、青、少都能打成一片的诤友式的好领导。

他从30年代起，至1984年止，半个多世纪以来，因工作关系，结识了很多剧种的艺人，彼此间相处都很好，芙蓉草（赵桐珊先生）在生前曾对我说过：“郑处长与咱们艺人，可谓是真正‘军民鱼水情’，是真心实意关怀爱护咱们艺人的”。郑老是1934年因参予苏州“艺联”组织演出田汉的《名优之死》而进入戏剧圈内的。这出戏是描写艺人受迫害的故争，扮演者需要体验京剧演员的生活，组织者之一的郑老通过关系，找到了当时在黄金大戏院演出的周信芳和共舞台说戏的李瑞来，请他们帮助演员创造角色，由此与周、李结交，此后郑老到上海，就成了“左翼剧联”与周信芳等进步戏剧家的联系人之一。抗战伊始，郑、周等分手，但他们之间的友谊，一直保持发展到解故之后。我记得这样一段动心故事：1956年冬，全国人大与全国政协发起组织

名演员慰问解放军演出，周信芳担任华东代表团团长，率领上海京剧团来宁演出，郑老主持接待工作，当在军事学院的慰问演出结束后，郑老设家庭便宴宴请了周先生，我当时随团搞文字宣传，也带便吃了这顿午宴，当诸菜俱已齐备之后，郑老忽从沙发上一跃而起，看了看表，忙对周说：“时间还来得及，让我亲自下厨，炒一盘豆腐干、腌辣椒炒肉丝请你赏赏光，几十年前，就听说你爱吃毛豆炒肉丝，是吗？”周老一时也兴奋之极，马上用戏腔回答：“你之所说，全然不假，老周我一定接受这一赏赐。”于是，郑老笑盈盈的走进了那间小厨房炒肉丝。当家宴开始，周先生第一筷子就夹了一大炷炒肉丝，急忙送进口中，只嚼了两下，马上叫道：“好好好！果然手艺不凡，真是感激得很！”依然是老生韵白。时至今日，这妙趣横生的场面和周老那无比兴奋的表情还历历如在目前，惜周、郑二翁，皆已先后云归道山了！

郑老对于演员，不计名气大小，一律尊敬、爱护，尽力设法给他们解决具体困难。定居南京有年的京剧武生泰斗张桂轩老先生，在解放初期，搞戏改的具体工作干部对他比较冷淡，不够重视，张老先生一度想离宁他往。郑老闻知后私人花钱买了礼品，与肖亦五同志一道，亲往建康路淮清桥张宅拜看张老夫妇。为进一步安定张老情绪，他还转请当时负责三野文艺工作的老战友沈西蒙同志，聘任张老为几个部队文工团的武功教师，并致酬较丰，这样，使张老在南京得以安下心来。在田汉先生来宁时，郑又为之引见。后来，郑又先后安排张老担任了省戏校校长，省剧协主席，并亲自主持张老的80华诞纪念大会。

对于争取程派青衣名家新艳秋先生留宁，郑老也做了不少工作，远在1951年冬，新艳秋先生带领她的剧团在解放后首次到宁演出，假座大光明剧场献艺，头一晚演出《荒山淚》，郑老、顿少其、肖亦五、杨琦同志和我都去观摩，在观众席上郑老说道：“这是个多才多艺而又多灾多难的艺术家的。她早年私自暗

暗地学会了程派全部名剧，成为名演员，后为日伪迫害，一坐牢就是好几年，其间又为日本女特务川岛芳子所蹂躏。她现在刚进中年，我要请赖处长和各位同志都来帮助这位刚出苦海的艺术大家……”。当时，我感到奇怪：抗战爆发不久，郑老便到解放区去了，他怎么会对新先生的身世如此了若指掌呢？便好奇地问郑老：“郑处长，您怎么这样熟悉她的事呢？”他笑笑说：“做艺人的工作不容易，要会钻，要多问行家，多记情况；要多看，多找各种参考材料去研究才行。比如格位新先生，当我才听讲她要到南京演出，就四处收集关于她的材料，先后问了许多行家，重点问了我们中华剧场经理、程派名票华子猷；前一阵到上海办事，偶遇阿英同志，又向他了解了许多情况。小王，你晓得她并不姓新，伊姓王，叫王一兰一芳，开蒙老师也不是程砚秋，是个叫钱副诚的人，程先生（指砚秋先生）并未承认收她，只让他随场观剧，她就这样偷着学会了许多戏，居然冒得这样好，可真不容易……”。从这里可以看到，郑老团结艺人的工作，做得是多么细致，多么用心。但可惜由于当时种种条件的限制，新先生当时并未能留下来，直到55年才留下新先生，在南京市青年京剧团教旦角戏，后任省剧协副主任直至现在。总算为江苏留下了一位全国著名的大家，培养了不少旦角演员，青京旦角演员几乎无一不受新先生之惠泽，单是程派就培养了韩丽芳、钟荣、陈吟秋等人。郑老经常说：“尊重艺术家十分重要，人民群众认识艺术家的人很多，可有几个人能知道我们的？所以说，尊重艺术家是群众观点的反映。”我看出来，郑老的戏曲工作是从来不曾离开群众的。

南京一解放，即建立了军管会文艺处，郑老任副处长，分管戏曲工作，当时李少春、袁世海、杜近芳等，都中央大舞台（即今之中华剧场）演出，郑老十分关注这一京剧艺术家群，多次派蒋虹丁、邹霆和周影度等同志前往联系，尽可能给他们提供生活演出的方便。

1951年春，四大名旦之一的尚小云先生到宁演出结束后，提出想在南京定居，蒋虹丁向郑老汇报了此事，郑老马上和艺术科负责人肖亦五研究，很快就派蒋虹丁同志与之联系，表示欢迎，并在复成新村给尚先生安排了一处很好的住房，尚感到十分满意，接连演出许多好戏，如《墨黛》、《福寿镜》等等。不久，尚又与至友筱翠花先生合作演出《断桥》，大大满足了南京人民文化精神生活的需要。尚先生后来积极性更高，经常向南京青年艺人授艺，还向文艺界讲学，特别是一些女青年演员，如刘美君、心砚明、董雅琴、李鸣燕等，都曾受到不少沾溉。值得特书一笔的是，在郑老的倡议下，尚小云先生与汤宝森先生合作演出了《武家坡》，演出所得，全部捐献购买《鲁迅号》飞机，支援抗美援朝。

郑老之为，一向颇富人情味。尚小云的二公子尚长麟要在南京完婚时，郑老将文联，文化处乃至广播电台文艺部的一些同志动员来协买婚礼，蒋虹丁、邹霆、马剑痕和王染野等人都参与此事，由虹丁同志任总提调，邹霆忙接待，马剑痕跑腿，王染野填写大红请帖，忙得不亦乐乎。尚先生当时很感激地说：“郑处长原是南京戏曲演员的诤友，如今又成为尚某的知友，他是如此真挚地关怀着我家，教人怎不感激呢？”

大半年后，郑老送走了尚小云，又迎来了芙蓉草。郑老知道这位芙蓉草是经南冯（子和）北王（瑶卿）两位青衣泰斗教导的名家，是舞台上的多面手，生、旦两门各行皆精，《雁门关》的肖太后一角，国内无人敢与匹敌，《周谕归天》一出，又是南北无能相俦侣者，所以在一见之后，坚决将他留住韬园，并请华子献加以照拂，还帮助他戒绝鸦片烟。芙蓉草戒烟后，抖擞精神教授艺术，对郑老真感到“恩再造”。

不久，芙蓉草进京，这时迎接了新艳秋，同年春，梅兰芳先生在郑老等人殷殷敦请下，率领他的剧团到南京人民大会堂登台献艺，为搞好这一次演出，郑老组成了一个十分有力的办事班

子，由他亲自领头，副局长肖亦五帮办，艺术科、前戏曲改进会的同志都动员起来参与这一工作，人手不够，又动员了新华日报、南京人民广播电台文艺部的同志配合：新华日报谷天担任专访，电台王染野组织文字宣传，工作开展得很好，梅先生很满意，对郑产生了深刻而良好的印象。在给梅剧团饯行的晚宴上，梅先生对我们说：“好好跟着郑局长干工作，肯定会做出成绩来的，这是一位品质与能力都很好的领导啊！我要记住这样一位有狮子般的干劲，有菩萨般的心肠的文艺界朋友，很值得学习，”梅先生当时想借用龚自珍的赠友七绝写成扇面，送给郑老做个纪念，那文字是许姬传先生从龚定庵《已亥杂说》中抄下的，我至今还记得，是这样的四句。“不是逢人苦誉君，亦奇亦侠亦温文，照人胆似秦时月，待我情如岭上云”。不知梅先生后来是否书写成扇面没有，但我想，即使书赠给郑老，也可能毁于四凶之手的啊！

对于外省籍的演员，郑老也是关怀备至，严凤英返皖，重理黄梅戏旧业初期，她家仍住在南京，故经常返宁，每遇名角在宁献艺，她总要观摩学习一番，郑老知情后，总是支持她，购戏票请她看戏，有一次梅兰芳到宁演出，戏票十分紧张，连黑市戏票也不易买到，严凤英偕其夫甘律之一同来找郑老设法弄张戏票看戏，而此时郑老手边的票子已发光了，最后只得把自己和其夫人的票子让给严凤英夫妇去看，但他当时并未说这是他夫妇的戏票，事后才在跟我们一起闲谈中说了这件事。他以为，如果当时说明这一情况，严不会接受戏票，会失去一次很好的观摩学习机会。看，郑老待人是何等诚恳啊！而这晚梅演出的是他本派本头戏《风还巢》，是梅派名作，凤英看戏时如读宝书，一面看一面写笔记，事后郑老知道了严凤英如此用功，又十分得意地和我们说，“我这票子让得值得，成全了严凤英的学习，很感到安慰。”严凤英看完戏后，曾特地到文化局来向郑老道谢，我正好在场，她扬起了那个小笔记本，向郑老汇报道：“谢谢郑局长给了

我这次观摩学习的机会，我又进一步领会了梅院长在喜剧中的特殊艺术处理方法，真是获益不浅。”当时我就感到，象郑老这种做法，才算是真正的艺术领导啊！这件事给我的印象特深，至今没有忘记。

1950年，由于郑老的倡议，南京市举办了两次戏曲人员讲习班，有不少青年演员都参加了学习，郑老自任班主任、对他们既注重政治思想的提高，又注重戏曲业务理论的教学，特地请了不少著名教授去上课，如陈中凡、陈瘦竹、刘开荣教授等，记得刘教授讲的是《京剧《春秋配》之分析》，课后还进行考试，考试成绩最好的是关正明、徐维廉、王元锡等人，郑老当时对他们三人的看法是各有所长，当时他具体分析道：“关正明聪明，基本功好，艺术潜力很大，将来一定会成为著名演员，要好好培养。徐维廉、王元锡都有组织才能，很善于团结同志，戏路子挺正，张文轩、季鸿奎也有组织才能，到一定时期，要放手任用他们，要他们担任一些管理工作，让行家管理艺人，比不懂行的干部更合适得多。”事实证明，他的预测是准确的，后来建立新宁京剧团，这些同志都派上了用场，为进一步建立南京市京剧团打下了良好的基础。直至今日，遇见维廉兄，他还不禁要兴起对郑老的怀念心情。而关正明兄，也早在60年代成就为中南大区老生明星了，名驰国内。对于女演员，郑老对她们的培养也不遗余力，这里，我首先想到玉芙蓉其人，她当时才结束戏茶厅的清唱生涯，郑老争取她参加了讲习班学习，当看了她的《玉堂春》演出之后，认为她光彩不凡，浑身充满了艺术细胞，确是可造之才，建议她找个教师加紧学戏，后来玉芙蓉拜了潘奎芳为师，又拜汪剑耘为师。到了60年代，她为马连良先生所选中，进马剧团担任了当家花旦，改名罗惠兰，只几年功夫，已是名满南北东西的大演员了，且芳名已载入《中国戏曲曲艺辞典》之中。在越剧界，陈少春、张玉琴都已成年并小有名气了，他曾叮嘱我与何鹤为陈少春写评介文章。对张玉琴，每次评奖讲学活动，总是

当面指示要她去参加。他还经常向新闻界呼吁，要他们为人民捧演员，说：“四大名旦都是捧出来的，戏好就应捧，多出名演员，艺术就繁荣，是好事。”他还和主持《新戏曲》周刊的肖亦五、梁冰两位同志研究，并征得负责人叶由同志同意，在该刊物上特辟一“艺人剪影”，约我们在这个专栏里给陈少春、孙素珍、赵玲、冀韵兰等青年演员写评介文章。至今想来，这仍然是对的，事实证明后来上述诸位，都成为名演员，有的还成为大演员，如冀韵兰同志，现在已为全国一致公认，是武旦中最好的人才和师资。凡此一切，都证明了郑老诚然具有高强而准确的艺术判断能力。

郑老对前辈知名的票友，也作了不少的团结工作。比如昆剧世家甘贡三老先生，刚解放时，已七十多岁了，郑老闻知曲学大师吴梅，昆坛耆宿俞粟庐、王季烈，票友大王红豆馆主王爷爷、曲学史论家卢前和昆剧名家尤彩云、施桂林等都与之友善，并多年在一道切磋技艺，其中如红豆、彩云、桂林诸老，还曾是甘府长年住客，郑老便断定这位甘老也是剧坛耆宿，认为团结甘老一家，对于繁荣和促进戏曲艺术是个不可忽视的工作，1950年春节前夕他冒着大雪，与肖亦五同志一道找到了我与马育恒同志（这位姐姐，是我的战友，当时任电台记者，为“四人帮”迫害而惨死）又一道于长江路口乘双套马车，到内桥堍下停车，徒步去南捕厅甘府拜年。贡三老及子南轩等人都出来热情接待，一时欢谈甚洽，一如老友重逢，当即决定组成业余京剧社团，为民主建政而歌唱，还商定不久在文联常委会上补南轩为文联委员。不久，由南轩、律之等人出面，（黄梅戏表演艺术家严凤英当时亦住在甘府，且对昆、京剧十分爱好，也请参予活动，）文联还派专业干部周影瘦总揽其事，终于团结上百名南京原有各路票友，组成一联合组织——“友艺集”，其后配合各项运动演出，发挥了很好的作用。

此外，郑老对另一研究荀派声腔的名票友赵本恒先生，也给

予过不少支持，赵是律师出身，为人清正也很清贫，一派书生气概，穷居朱雀路西翠花巷，一间陋室，四壁萧然，但终日孜孜不倦研究荀腔。后为郑、肖二老发现，竭力为他提供创作机会，请其为名男旦许翰英整理、改编《鱼藻宫》和《玉翠翘》。并大力支持《鱼藻宫》的上演。当时赵生活几乎无着，郑始则动员社会资助，后又在创作经费中动支，以济燃眉之急，使其得以安心写戏。又倡议一些年轻女艺人到他家去学戏，明星大戏院的董雅琴，李鸣燕都拜了他，是为入室弟子，她们也给他若干补贴。郑老在做这些工作时，还很风趣地说道：“这叫有饭大家吃，大家有饭吃。”

1954年梅兰芳先生解放后首次赴宁演出，偶然重逢二十多年前旧友古琴家王生香先生，王已不似当年富有，只靠女儿教小学为生，自己工作尚未得到安排，梅甚为同情，引荐于郑公，托郑公设法代谋一职。郑老动了脑筋，先请王于文化会堂演奏古琴，专家鉴定，确为远古音乐，且琴与谱皆为世所罕见罕闻者。郑老据此一再向领导力荐，终于在文史馆谋得一馆员职务，使王生计有着，可潜心研究古琴技艺。1956年春，梅先生再度到宁，见其老友老有所归，非常感激郑公。梅向不少文艺界同行赞佩郑公说：“义风可仰，令人钦敬。”并在郑给梅送行时对郑说：“有用得着晚华之处，只要您电话招呼一声就行。”这是在AB大楼一条最长的走廊尽头，我亲耳听梅先生对郑老说的。郑公就是如此的深得人心阿！

记得1952年初冬，刚建省时，决定大力发展扬剧。任务一下达，郑老就忙不迭地日夜筹划，组建扬剧青年学员队，亲往扬州物色师资，请来维扬清曲名家王万青、魏纪章、周锡侯等人前来教学。他知道扬剧是一个大、小开口两种唱法并存的地方剧种，而生、旦戏最宜用“小开口”演唱，王万青的清曲调的唱法允称典范。但二、四胡、碰铃、云板只有魏、周二位伴奏。才能收到珠联璧合，相映生辉的效果，三位是多年合作的老伙伴了，所以他把这三位都统统请到扬剧学员队教学。郑老把他们安排在南京夫子庙贡

院街前南太平洋菜馆后进住下，这儿古时称作秦淮河房，居室条件很好，间架开阔，窗明几净，床榻柜橱，一应俱全。又因为学员年小，教师年老，郑老考虑到搞好伙食十分重要，他亲自又物色了一位京韵大鼓迷的老好先生姬文连（满族老人）来班内烧菜，他的肉馅饼，蛋烧卖和羊肉做得非常可口，老小都吃得开心、学得起劲。

在选派管理人员方面，郑老也动足了脑筋，鉴于招收的青年女学员较多，他特地在艺术科里挑选了年青有为、热情肯干的陶影同志去带这帮娃娃，小陶是十四、五岁就参加了新四军，会跳会唱会弹钢琴，对戏曲也懂行。她进了学员队后，业务开展得很好，不久，学员增多，学习进度加快，转眼进入排戏和“借台练戏”的阶段，郑老为了及时加强领导，又派进了一位从前线话剧团转业的李雪先同志，她十分懂行，性格温存，对男女娃娃都极爱护，学员们进步都很快，最初彩排的几台戏，受到观摩者和新闻界的好评，有不少好苗子已开始崭露头角。两年后，女演员中严秀兰，已是唱做念表俱佳，难度较高的《上、放、断》（即《上金山、放许仙、断桥相会》）也演得很帅。她严守清曲小开口唱法。气口、喷口酷似乃师。至今仍在省戏校教学；袁玉萍、工小花旦，她演的《袁海砍樵》、《陈英卖水》唱做并重，身段繁复，但她演来得心应手，举重若轻，后为省扬剧团重要角色。再如李华、陈双云等人，都是当时上选人才，李华至今仍是主要演员。男演员最突出的是生、丑两行兼工的盛澄文，可以说是当前扬剧界的中年名丑，有自己独特的表演技巧，深受观众欢迎。郑老对这帮娃娃可以说耗尽了心血。每当他（她）们汇报演出后，他都要认真召开座谈会，反复提出改进意见，并指派专家到训练班进行具体指导，帮助改进，决无半点马虎。此外，他对因材施教也抓得很紧，经常找人研究，确定演员的培养方向。对于师生关系，郑老要求每位学员，务必做到尊师重道，人人要照顾老师；对教师则要求爱徒如子，既严格要求他们搞好基本功锻炼，又要随时督促他们严守道德规范，并严防女孩子为坏人所乘发生被污辱被损害

的事件。由于郑老细致亲切的关怀，这个训练班直至后来建团，一直没有发生过什么不光彩的事件。当时有人跟郑老开玩笑说：“这些娃娃简直成了您的掌上明珠了。”郑老高兴地答道：“是的，不是一粒两粒，而是一大把呢？你若不当明珠来侍弄，他们就有可能变成碎砖瓦砾哩！那就是我们的罪过了。”

至于说到对昆剧的振兴，郑老花费的心血和精力就更多了。

从戏曲界许多领导同志到一般戏曲专业干部都约略知道，郑公在其晚年，特别喜欢昆剧，并对振兴昆剧做了不少有益的工作。其实，郑老热爱昆剧不自晚年始，而是早在50年代初，便表现出对昆剧的感情了。记得1955年，由朱国樑老先生带领着浙江国风昆剧团到南京明星大戏院演出《双熊梦》（后改为《十五贯》）、《牡丹亭》和《渔家乐，相梁刺梁》之后郑老便在文化局亲自主持座谈会，在会上流露出他对这门精美而典雅的艺术的酷爱心情，郑老当时会上的发言，我尽笔记了下来，它居然躲过了十年洗劫。

并抄录如下：

“郑（局长）：昆剧差一点由衰落走向灭亡。是党和人民政府，对它进行了挽救。刚解放苏南时，我就听说过，陈老总（即陈毅元帅）到了苏州郊区，听文化干部汇报，说在郊区黄埭镇上，有王传淞和一些传字辈在演昆曲，还有个朱世藕的小姑娘，演得好极了，陈老总就命令好几个文工团的同志们去观摩学习，还送了钱，送了猪肉给他们，说明这是一门好的艺术。但是昆剧也有一定的弱点，文词太深，曲高和寡，一般人不能听懂，因此，便不易理解，但是专家们对它的评价很高，在国际艺坛上艺术地位更高，是我国传统艺术的代表。从艺术本身看，它确是我国戏曲表演艺术的集大成者，别个剧种，都不能与它相比，徽、京乃至榔子和现今的地方戏，都向他借鉴过表演的动作语汇，剧目和各种演出技巧。是的，它的表演手法的丰富，音乐声腔的优美，关目穿插的精巧，整个气氛节奏的和谐，都统一在难以语

言形容的动人的诗情画意之中，而且浑凝为一，毫不参差突兀，这些地方，也是哪个剧种都不能与它相比的。这是江苏出的好玩艺，可惜如今它不在江苏了，比如眼前这国风团，它已属于浙江的了，江苏居然没有昆剧……”说到这里他忽然沉默了起来，然后一声不响地坐了好长一段时间。郑老当时为何发言未完就沉默不语呢？这里有一段往事：1951年早春、朱国梁先生倾家荡产、惨淡经营了国风昆苏剧团，以苏滩与昆曲合并演出，又对若干剧本作了通俗化的处理（如《白兔记》中《窦公送子》等），使之能推广开去，争取昆剧剧种得以保存，想仍留在昆剧家乡苏南的昆山，由公家接收下来。但昆山不要，上海也没有人接收，就派邹大懿先生（杭州一报人，与朱国梁先生友好，文学水平极高，朱请其进团担任编剧，并教世蕙、世尊、世葵等世字辈的文化课）到宁见郑公洽谈此事、郑公闻之喜不胜喜，曾再三说服市委领导，将其接收，但始终未获批准。最后郑公带着满心歉意，约邹先生同到新街口北同庆楼为他饯行，他们吃罢走出，恰逢我到楼上大鸿楼越剧团去工作出来，便问：“郑局长请谁的客？”他把上述情况向我简略地述说了一遍，我遂知有此事。在邹先生向郑公告别准备回旅社去时，郑公又准备送他路费；并说：“不要客气，你们团很穷，拿着吧，免得回去再报了，哎，我是尽了大力了，怎奈人家不能理解这门好艺术啊！请转告朱老先生和传字辈老师傅们，我总还要为昆剧的发展再努一把力的。可是今天是十分遗憾了，很对不住。”就是这种遗憾，在郑公心中九年未消散，所以到了1955年开座谈会时，他仍感慨万端。

十一届三中全会以后，郑公重返文化局（厅），虽然已是古稀之年，但对振兴昆剧，还是不遗余力的做了许多极有意义的工作。

他发挥了省文化厅的顾问的作用，制定了一整套振兴昆剧的计划，首先加强与外省、市昆剧团体的联系与合作，创建了江苏省昆剧艺术研究会；支持了新的昆剧传习所在苏州的建立；大力恢复

省昆剧团的演出业务，亲自参予并组织了1980和1981年两次全国性的昆剧调演、会演，促进了各个昆剧院团的相互交流，相互学习。通过观摩还提高了演员们特别是青年演员们的表演艺术水平，单是我省就出现了石小梅、张继蝶、林继凡等中青年优秀演员；同时还提高了人们对昆剧艺术的认识，为促进《昆剧艺术研究》的诞生，创造了必要的条件……。郑公在这一系列振兴昆剧活动中，积聚了经验，他临去世前，还写出了一个《振兴昆剧的提纲》，是当时在郑老府上，与姑苏昆剧理论家顾笃璜共同研究后写定的。一共有五条：“1. 开展学术研究活动；2. 提高演出质量，丰富演出剧目，每年搞一个昆剧节，国内外宣传；3. 办一个研究昆剧的刊物（这一条，在苏州已得到了实现，即《昆剧艺术》不定期刊，已出了三期）；4. 集中力量，办好培训班。（这一条，也已于1984、85在姑苏办了两期，十三位传字辈名家均应约任教）；5. 恢复昆剧本来的典型根据地——在城市，在知识阶层中扩大影响，积极演出。”在提纲中他写道：

“昆剧是我国古老剧种之一，要加紧对这个剧种的续承与发展。川、晋、秦、豫等剧种，都是那几个省特有的大剧种，所以四川省可以提出振兴川剧、山西省可以提出振兴晋剧、昆剧现在在京、沪、苏、浙、湘诸省、市都有，然而又都不是在群众中有重要影响的剧种，因此，这几个省、市、都不能单独提出振兴昆剧的口号，这个问题，我们还想在纪念吴梅诞辰一百周年之际，提出对中国演剧体系的研究。……”这篇文字，是郑老亲笔所写，我当时在一旁一一记下来了，这也是郑老的最后绝笔，由此可以知道，郑老的振昆思想与办法都是十分正确的。可惜他还未及写完这个提纲、便遽然离开了我们，及今思之，犹觉黯然！

郑老呕心沥血，为革命文艺工作鞠躬尽瘁，他不仅是江苏省南京市广大文艺工作者，特别是戏曲工作者优秀的领导人，还是我们的热诚的诤友良师，让我们带着感激的心情永远怀念他，在永远的怀念中认真的学习他。

追忆老领导——郑山尊同志

张国基

每当回忆起50年代，在市文化处（局）工作的时候，就会立即激起对老领导——郑山尊同志的深切怀念。

郑山尊同志是南京解放后第一任文化事业管理处的处长，54年冬调任江苏省文化局副局长，初期仍兼任南京市文化处（局）长。在那一段时间里，我先是在文化处（局）艺术科搞扬剧工作，59年调江苏省青年扬剧团任编导组长，在长达近7年的时间里，我都是在他的直接或间接领导下工作：他对艺术事业十分关注，常主动找干部了解下情，指出工作中的问题，帮助干部解决困难，关心干部的工作和生活，他是一位平易近人的领导，也是一位和蔼可亲的长者。

我初次见到郑老是在1952年，当时我是华东文化部调来南京工作的，我到市文化处报到时，就是他亲自接待我的，他那热情的谈话，给我留下深刻的印象。

自1954年春，我奉调到艺术科搞扬剧工作时起，接近他的机会就多了，他虽然不具体管我们的工作，但常找我了解扬剧团的情况如何、演员生活有那些困难等等，都及时给予支持和帮助：如录音费收入的处理，过去我是一律归集体，参加录音的演职人员，分文得不到，这种现象不够合理，难以调动职演员的积极性，我把这情况向他报告后，他即叫我制订一新的分配意见，经和团里负责人商量，三成归集体收入，七成按劳分配，后经他批准即开始实行，这样不但演职员们满意，而且从此在团里还形成了一项制度。

郑老不仅及时支持干部的工作，还帮助干部作工作，如扬剧团主要演员有了思想问题或什么要求，他知道干部工作有困难，

就亲自找演员谈心，象王美云、夏玉楼等同志、都得到过他的关心和帮助。

在培养新生力量方面，他经常对我们提出要求，比如扬剧学员队单独活动后，他要求我们下团工作的同志，一定要支持学员队的工作，直到排戏、上课等一些具体事情，都要认真支持。

1959年3月，成立了以原南京市扬剧学员队为骨干力量的江苏省青年扬剧团，这个团从筹建到建团后的培训等方面的工作，都受到当时为省文化局主管剧团工作的副局长郑老的亲切关心和大力支持：在人员调动问题上，起初，虽然大部分从省扬调来，但还有个别的不肯放，有的仍在下放劳动，人手不齐难以开展工作，最后在他的直接过问下解决了。青年演员要继承传统学传统剧目、向京、昆等剧种学习，排练新戏等，而新成立的编导组，人员少，力量薄弱，无法承担上述工作，我们只得又请郑老给予解决，他把青年演员继承传统的任务，交给省扬剧团，由省扬派出全部主要演员，分别传授自己的拿手戏：如李华学高秀英的《鸿雁传书》、刘启华、王庆昌向华素琴、蒋剑峰学《断桥》等，因而不少青年演员，很快学到一批传统剧目，在学习京、昆表演艺术方面，郑老又给省戏校联系，请来了两位宋老师，在以后排演新戏时请省戏校徐子权、杨澈、刘静杰等老师导演，都得到郑老的支持。不但如此，每次彩排新戏时他必到，看后提出意见。他多次看戏后，对我说：“你们缺少尖子演员”，他明确地指出工作中的主要问题，是非常重要、及时的指导意见。以后我们一直作为工作中的主攻方向。

郑老对下属干部的生活困难，也是很关心的。1961年冬初，我妻子王美云被省扬剧团借调到扬州市人民扬剧团工作，调走后不久，我们家中生活上发生困难：因为不仅子女多、而且年龄都很小，生活上难以全面照顾，我只得又求助郑老，他听到我说的情况后很同情，不久即交艺术处办理，迅速把王美云调回，可是事隔数月未得落实，后来我再次找到郑老，他得知后非常着

急：便亲自挂长途电路话到扬州市文化处，就这样王美云才得调回省扬剧团，我们的困难得到完满解决。

郑老是一位德高望重的长者，他虽然离开我们5年多了，但他那音容笑貌永远留在我们的记忆中，他对扬剧团青年一代的培养，所付出的心血，将在扬剧史中闪闪发光。

援 笔 哭 先 生

张震群

南柯一梦。梦见老局长郑山尊匆忙地行路。我喊他，他笑笑又匆忙地去了。象是去处理昆曲问题；又象是去参加重要的会议……。

醒来，茫茫一片，往事如烟。百感交集，心绪难平。岁月悠悠，老局长离开我们已是五年，再也不能喊得他转来的。揣着惆怅的心情，写下我深深的怀念！

南京解放不久，我由二野军大调回《南京人报》任记者，由于采访认识了郑局长。当时南京的戏改工作在他的领导下搞得轰轰烈烈，热气腾腾。戏曲讲习班，曲艺改进会，扬剧学员队……都经他培植，破土而出；《枪毙肖月波》、《缪凤池》……都经他灌溉不断涌现。那时午台上繁花似锦，姹紫嫣红，千娇百媚，异彩纷呈。那是多么令人眷念的欣欣向荣的局面，火热旺盛的图景啊！新闻界的记者们受到的鼓舞极大，感受很深。而感受更深的是人，是领导人。郑局长给新闻界记者们的深刻印象：是一个纯朴、憨厚、热情、诚恳的领导干部。

纵情揅闳繁荣创作

后来，竟是那么巧合！我和他戏剧性地走到一起，并成了他的部下。那是1952年，《南京人报》奉命休刊，我调在上新河文化馆负责整顿书报工作。一次，我到文化处参加书报整顿工作的会议，郑局长到会讲话发现了我，好奇地问：“你怎么在这里开会？”

我笑着回答：“我现在是你的部下啊”！

他关切地问：“啊！什么时候？在哪里？”

我说：“刚调不久，在上新河。”

他似乎有点抱歉：“哎呀，实在不知道哩！上来，上来，到处里来。”

我问：“到处理干什么呢？”

他毫不思索：“到编审室，搞戏。”

“搞戏？……”我迟疑地看着他。

他说：“没问题，我看过你写的东西……”

我投入紧张的工作之后，这个简短的对话早已如同一片浮云，在我的脑海里飘去。可是事隔不久，我真的接到上调通知。当我到文化处报到时，管人事的王德林股长对我说：“你是郑局长亲自关照调动的，到编审室工作。”我心里顿时涌起一股热浪，浑身发热。这一切竟是这么简单，却又是这么令人难以忘却！叫人怎能不忘我地工作啊！

调编审室后，他对我一直倾注着关怀。一天，把我叫到办公室，亲切地说：“你配合总路线宣传写写曲艺段子。戏花的时间长，曲艺来得快。旧瓶装新酒嘛，现在需要的是酒，不管它瓶子。”于是我写了《五大娘买糖》。他立即关照编印成宣传材料，被《新华日报》转载了。后来我又同何鹤合作写了大型现代戏《回家》。郑局长也亲自过问并参加讨论。

他对于现代题材的剧目创作是极为重视的。1954年他提出搞创作的必须有个长期生活的基地，为创作进行生活积累。派我和赵瑞琪以及扬剧学员队第一批下去建立“根据地”。看来这是一项“配套工程”，是一个远见卓识的设想。他还对我们提出相当严格的要求，并订出几条守则。内容大约是：在下面要担任具体职务，做具体工作，不是作客人而是当主人；要和工人、农民同吃同住，必须在下面交几个相得的朋友；不急于写作品，但必须写生活笔记，并定期检查；非特殊情况不得返城回家。

这是多么踏实的生活体验！不容你“走马看花”、“蜻蜓点水”，必须诚实地扎下根去，在那个繁荣创作、创作繁荣的年代，老局长纵情捭阖，体现得多么具体、多么生动啊！

我们都下在燕子矶郊区。燕子矶，兀立大江之滨，势欲凌空飞腾，我们的创作愿望也如同燕子矶一样，正待凌空飞翔，鼓翅万里！

可惜为时短暂。不久就被那年的大水冲跨，我被抽调到下关的防汛前线，负责一个宣传组的工作。但下厂的收获是可贵的。我写的《老李学习郭绍江》就是生活感受的结晶，还得到宣传部李善一部长的好评。郑局长高兴了。他高兴起来，竟抓给我一把瓜子。

不拘小节重大义

瓜子：是的。他是一个拘小节的人，经常在办公室里嗑瓜子。有时甚至在办公室里将自己的一串钥匙抛向空中，又神气地接住。象杂技演员愉快地表演他娴熟的杂技一样，多么纯朴！比起那装腔作势，故意造作的官架子来，是多么可亲可爱！我兴起时也曾和他打闹过。这种上下级之间的情感，已不见踪影，多么令人想念啊！

是的，他是一个不拘小节的人。但他是一个坚持原则，深明大义的人！

十年的糜沸之乱，阴云密布。“横扫”、“砸烂”的狂风暴雨叫人惶惶不可终日。这对每个人都是一番严酷地考核和验证。那是灵魂的亮相。郑局长也经受着考验。他被送进了牛棚——干校。一次，我在长江路口南北货商店门前过马路时与郑局长邂逅。我“浑身是胆”地上前招呼：“郑局长”。他一怔，立即轻声说：“别接近我”，我还没有解放哩”。我说：“不怕，我是逍遥派。”（多么天真，逍遥派又怎样！）他苦笑着摇摇头。我们简单地通报情况，相互安慰之后分手了。后来我通过“牛鬼蛇神”

之间的窃窃私语得知老局长在三十年代从事党的地下工作时，戏剧性地被捕，但他却机智地保护了党的机密和同志的经历。联想我们长江路相遇，他不要我接近他。正表现他保护别人的高尚品德。我对老局长更为崇敬了。

后来他被转到“总统府”(隔离)，一天，我去汉府街，经过这座压严的府衙门前时，见到老局长手里拿着水瓶，和另一个人出来打开水，我迎上去，他见了我微笑点头，不便交谈。但他的眼神里流着这样的句子：“别后悠悠君莫问，无限事，不言中……”

是的，他以坚强的党性原则，热爱、並保护老一辈革命家，和“四人帮”进行了坚决的斗争，大义凛然！

我向老局长又投去崇敬的目光，暗暗为他祝福。

雨过天晴，阴霾的十年结束了。我到相府营一号他的寓所去看他，老局长还在关心我的情况，鼓励我写作，不料，那竟是最后的一面。

怀念郑山尊同志

王运洪

郑老山尊同志离开我们已经整整六年了。他那慈祥的面容，和蔼可亲的态度，宽阔的胸襟，严肃认真的工作精神，深深印记在我的心中。

我认识郑老是在1950年。经一位同事的介绍，我去南京相府营郑老家中去拜见了。他那时是南京市军管会文艺处副处长，是参加革命多年的一位老同志，而我是刚参加革命工作不久的爱好文艺的青年。第一次谈话虽然不多，但却给我留下了深刻的印象。此后的十多年中，虽然我们都同在南京，但由于在不同岗位上各自忙于工作事业，很少交往，直到1965年，一个偶然的机会，才使我和郑老聚到一起来了。

1965年8月，我被派往苏北海安县韩洋乡石番村参加社教工作队，落户于老贫农张银来家中。恰巧郑老也在那里蹲点，我们同吃同住达半年之久，这正是天赐机缘。短短的半年时间，我们同吃同住，朝夕相处，得到他很多教诲，真是受益不浅，这使我毕生难以忘却。

郑老抗战前就在上海从事左翼戏剧的组织工作。抗战中于皖南新四军军部，担任宣传科科长。皖南事变后辗转流离经浙江到苏南抗日革命根据地。解放战争时期又转战苏北等地，直到渡江南下解放南京后担任军管会文艺处领导。他始终站在斗争前线，活跃在革命文艺舞台上，是文艺战线上一名杰出的领导人，活动家、组织家。所有这些活动，以及建国后担任南京市以至江苏省文化部门的领导，均为戏曲事业的发展作出巨大贡献，在我和他接触过程中，他都很少谈及，这表明了他谦虚谨慎、不居功自傲、全心全意为人民服务的高尚品德。他只是教导我和工作队其他同志

如何做好农村社教工作，以及如何开展农村的文艺活动。他深入群众，调查了解情况，根据第一手资料透彻地分析当时农村形势，教导我们要按照实际情况开展工作，既不能“右”，也不能“左”，这在当时是难能可贵的。

1965年，我和郑老在张老爹家欢度中秋节，虽然当时生活非常艰苦，但大家情绪都很饱满。晚饭以后，大家聚集在门口院场上赏月谈心，谈新旧社会农民生活情况对比，谈当地一些旧风俗习惯的改变，例如原有拜月、摸秋等陋俗已经革除了，而赏月、吃月饼、怀念亲人等传统好的风俗习惯仍然保留。当晚月特别好，大家也特别高兴，畅谈到深夜，尽欢而散。回去以后，我久久不入眠，连夜写了一首七言律诗：“作客农家胜已家，良宵共聚话桑麻。千年陋俗全除尽，万里清光一望赊。……。”第二天呈交郑老，他看了后也很高兴。

郑老平易近人，对我们工作队的同志非常关心。我们队成员来自四面八方，有农村干部，也有城市机关干部和学校的教师，还有不少农村知识青年。郑老对年青人的成长特别关心，不仅政治思想上和工作业务上关心帮助，而且生活上十分关怀。当时我们队的一位青年教师去广州结婚，因女方的父母在香港便于去广州欢聚，这样请假的时间较长，队长有难色，郑老亲自出面说服队长多批准几天假期，让他们欢度新婚，这位青年教师非常感激郑老。1966年春节，工作队员回宁度假几天很快回到农村，郑老立即指派青年工作队员积极组织农村青年开展文艺演出活动，并亲自指导，在元宵节举行村头演出，演出群众喜闻乐见的民间文艺节目，深受农民欢迎，群众反映这是当地从没有过的演出活动，也是第一次过了一个欢欢喜喜、热热闹闹的元宵节。

1966年春，海安社教工作结束，但当时石番村还有一些收尾工作要做，郑老亲自与我单位领导联系，指派我留下来一段时间，善始善终地完成全部工作。他在回宁前夕，和我长谈了好久，具体指导我如何做好留守工作，并要我写信向他汇报工作进

展情况，我都一一照办。五月初，留守工作全部结束，我回到南京立即向他汇报，他感到很满意。

在这以后，“文革”开始，十年动乱期间彼此没有结触。直到粉碎“四人帮”后，才恢复了交往。这时郑老已退居二线担任顾问，但对江苏戏曲事业特别是昆剧的恢复与发展，仍然起着巨大的积极作用。我是一个昆曲爱好者，这时候才开始向他请教昆曲，得到不少的教益，直到1984年5月郑老仙逝为止。

郑老一生光明磊落，襟怀坦荡，视名利为粪土，两袖清风，一尘不染，温良恭俭让。即使在逆境中，也都安之若素，保持革命乐观主义精神。他的这些高尚品德，是值得我永远学习的。他对戏曲事业特别是昆曲的继承与发展所作出的巨大贡献，也是永远不可磨灭的。

最后，我以郑老逝世时候写的两首悼诗作为本文的结束。

七律二首敬悼郑老山尊同志

（一）噩耗乍闻疑是梦，遗容亲睹信为真。

一生战斗经风雨，半载同堂聆教音。

恭俭温良人表率，文章道德我师尊。

艺坛万紫千红日，永记奠基创业人。

（二）几番拜谒欲求经，卅五年前喜识荆。

白下无缘随左右，海安有幸共门庭。

清风两袖人皆颂，皓月一轮景更明。

古曲行看驰海外，人间仙乐可曾听？

告 读 者

为编纂《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》，我室从1987年11月开始，将所得资料，陆续整理，分期编印《南京戏曲资料汇编》。到本期总计已历时3年有余，出版五辑，共得一百万言。

3年来，为数众多的老戏改、老票友、老艺人，有关的专家、学者，以及各区县编写组的同志们，给予了积极、热情的支持，付出了辛勤的劳动，提供了大量、翔实的可贵资料，在此，我们深表谢忱。

经过调查、收集、整理出版的《资料汇编》，是资料提供者和整理者的劳动，理应得到尊重，凡欲转载、引用的单位和个人，除事先与我室取得联系外，并望慎加校订，注明出处为是。

谨此告白，敬希鉴谅。

《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷编辑室》

1990年12月18日

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 南京戏曲资料汇编 第五辑

作者 = 《中国戏曲志·江苏卷·南京分卷》编

页数 = 3 4 5

S S 号 = 1 3 9 5 0 0 4 9

D X 号 =

出版日期 = 1 9 9 0 . 1 2

出版社 =